





بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة العامة للإستعلامات

STATE INFORMATION SERVICE



1



الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس  
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم  
الفنان حسن محمد عثمان  
الأستاذة ليلى أحمد عدس

حقوق الطبع محفوظة للهيئة العامة للاستعلامات



السيد الأستاذ محمد صفوت الشريف  
وزير الاعلام رئيساً شرفياً

السيد الأستاذ نبيل عثمان  
رئيس الهيئة العامة للاستعلامات مقرراً

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس  
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم  
الأستاذ فوزى عبد الوهاب رضوان  
الفنان حسن محمد عثمان  
الأستاذة ليلى أحمد عدس



الأستاذة ليلى أحمد عدس  
 الأستاذة فتحية حسين خليل  
 الأستاذة هدى على عبده  
 الأستاذة نادية فؤاد رشيد  
 الأستاذة سنية عبد المنعم سيف  
 الأستاذة منى الهامى طه

## المصورون

الأستاذ عادل ابو بكر  
 الأستاذ أحمد المغربى  
 الأستاذ أحمد قرنى  
 الأستاذ فتحى بركات  
 الأستاذ أحمد الخطيب  
 قسم التصوير بالهيئة العامة للاستعلامات

## الاخراج الفنى

الفنان حسن محمد عثمان





الاستاذة عزيزة حمزة عيد  
الاستاذة فتحية حسين خليل  
الاستاذة هدى على عبده  
الاستاذة نادية فؤاد رشيد  
الاستاذة سنية عبد المنعم سيف  
الاستاذة منى الهامى طه  
الاستاذة عليا احمد عطية



## في هذا العدد :-

### مقدمة

١٧		
٢٣	أ.د. نبيلة ابراهيم	تقديم الأدب الشعبي
٢٧	أ.د. عبد الحميد يونس	الأسطورة في المأثورات الشعبية
٣٤	أ.د. نبيلة ابراهيم	فلكلور مصر القديمة
٤٧	أ.د. ايزيس فتح الله	الأدب الشعبي في العصر القبطي
٦٢	أ.د. محمد عبدالسلام	الفلكلور في العصرين المملوكي والعثماني
٧٣	أ.د. محمد رجب النجار	مصر في السير الشعبية المصرية
٩٥	أ.د. أحمد مرسى	المثل والفزورة في التراث الشعبي المصري
١٠٥	أ.د. نبيلة ابراهيم	القيم الأخلاقية في القصص الشعبي
١١٥	أ.د. خطرى عرابى أبوليفة	الأغنية الشعبية في مصر

## الموسيقى والغناء والرقص

١٣٣	الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية	محمد عمران
١٤٩	الرقص الشعبي في مصر	سمير جابر
١٦٤	الألعاب الشعبية في مصر	سمير جابر
١٧٢	الموسيقى الدينية في مصر	سليمان جميل
١٨٩	الآلات الموسيقية الشعبية	فرج العتري



## الفنون التشكيلية والحرف

٢٠٥	حسن عثمان	تقديم الفنون التشكيلية والحرف
٢٠٩	عصمت احمد عوض	صناعة خرط الخشب
٢٢١	ملك السيد مرسى	صناعة الزجاج الشمعى
٢٢٩	الدكتورة زينب حجازى	عروسة المولد
٢٣٨	سامية قطبى	الحلى
٢٧٠	الدكتورة زينب حجازى	اللائث الشمعى
٣٠٠	وداد حامد	الأزياء
٣٣٢	سوسن عامر	الوشم
٣٤١	عابدة خطاب	صناعة الخزف والفخار
٣٦٠	جودت عبد الحميد	الوحدات الزخرفية فى النوبة القديمة

## تقديم

ليس أقدر على التعريف بالروح المصرية ، ذات الشخصية المتفردة ، من تقديم بعض نماذج من فنوننا الشعبية التى تمتد جذورها إلى فجر التاريخ ، فى إيقاع دائم متجدد .. تنهل من روافد متعددة لتضيف إلى الذاكرة المحملة بالمرور الحضرى ، المزيد من الإيقاع المتناعم مع العصر الذى تعيشه ..

فأسطورة المصرية ، والفزورة ، والإيقاع الموسيقى ، والتشكيلات النحتية ، والرسوم الجدارية ، ما هى إلا الأشكال والقوالب المادية التى تتضمن مكونات هذا الشعب ، وما استقر فى وجدانه ، من معرفة وعادات وتقاليد روحية ومادية .

وفى عالمنا المعاصر الزاخر بالعلوم الحديثة التى تنقلها وسائل الاتصالات بالأقمار الصناعية تشد حاجتنا إلى التمسك بالقيم الموروثة لنواجه تيارات وأفكار ، هى نتاج التطور السريع ، وفى نفس الوقت قد لا تكون مناسبة للروح المصرية التى ما زالت تعيش فى إطار وحدة متماسكة ، توحد بين القيم الدينية مع الحياة الدنيوية .

والمأمل للحياة الشعبية المصرية ، عبر التاريخ ، يلمس حرص الشعب المصرى على التمسك بعاداته وتقاليد ، وهو ما نطلق عليه الأصالة المصرية .. وفى نفس الوقت يتطلع إلى المزيد من التقدم عن طريق التعرف على ما يجرى فى العالم الخارجى وهو ما نطلق عليه المعاصرة ..

## العادات والتقاليد

٣٨١	الدكتور فاروق احمد مصطفى	الاحتفالات الشعبية والتقاليد
٣٩٧	أحمد أبوزيد	الموت والشعائر الجنائزية
٤٠٨	الدكتور حافظ الأسود	المناسبات الدينية
٤١٩	ميرفت العشاوى	شعائر وحفلات الزواج
٤٣٣	الدكتور فاروق اسماعيل	مرحلة الميلاد والحمل والولادة
٤٤١	المستشار وليم سليمان قلادة	الأعياد والتقاليد القبطية



فالموسيقى الشعبية خرجت من المعابد المصرية القديمة .. وفنون النحت والتصوير ، قدمها المصري القديم للعالم الخارجى ليتعرف على قيم فنية غير مسبقة .. وما زالت هي المرجع الأساسى للمبدعين العالميين فى فنون النحت والتصوير . والفنون الكلامية من قصص ، وأساطير ، وسير شعبية وأغان ، وأمثال .. ما زالت مرجعا هاما للدارسين والمبدعين فى شتى أنحاء العالم ..

وفي هذا الكتاب الذى تقدمه الهيئة العامة للاستعلامات عن الفنون الشعبية المصرية .. تأكيد لقيم أصيلة ما زالت تدفع بالشعب المصرى نحو التقدم والنماء ، فى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وهو جزء لا يتجزأ من رسالتها الإعلامية للتعريف بجوهر الشخصية المصرية ودورها الحضارى فى عالمنا الجديد .

لقد حرصت الهيئة العامة للاستعلامات دائما على توثيق المعارف ، وتوضيح الحقائق ، وتسجيل الانتصارات والانتكاسات فى أمانة علمية ، ونحن على أبواب قرن جديد من الزمان نحرص على تعميق القيم ، كما نحرص على المشاركة فى بناء مجتمع جديد .. يواكب التطور ويقف على أقدام ثابتة مستلهما تراثه وتاريخه الحضارى ..

وختاما لا يفوتنى أن أتقدم بوافر الشكر للأستاذ الدكتور ممدوح البلتاجى ( وزير السياحة الحالى ) للجهد الصادق الذى أعطاه لمطبوعات الهيئة العامة للاستعلامات وكان هذا الكتاب أحد روافد المعرفة التى تقدمها الهيئة فى إطار خطتها الإعلامية حتى تتواصل مع القيم التى أرساها كل من تولى رئاسة الهيئة من قبل .

هذا الكتاب لبنة نضيفها إلى صرح البناء الحضارى الذى شيده شعب مصر البناء وحافظت عليه الأجيال المتعاقبة .

نبيل عثمان

رئيس الهيئة العامة للإستعلامات

أولت الهيئة العامة للاستعلامات ، فى السنين الأخيرة ، الأعمال الموسوعية ذات الطابع الحضارى اهتماما كبيرا .

فمن هذه الأعمال الموسوعة ، التى أخرجتها الهيئة الموسوعية المصرية بأجزائها الثلاثة من العصر الفرعونى حتى مصر الإسلامية ومنها سجل رواد الفكر المصرى الحديث وتاريخهم الحافل بالانجازات ، وليس غريبا بعد ذلك أن تفكر الهيئة العامة للاستعلامات فى تقديم موسوعة للتراث الشعبى المصرى بكل فنونه الكلامية والغنائية والموسيقية والحركية والتشكيلية فى صورة كتاب .

وترجع أهمية هذه الموسوعة الى مايلى :

أولا : أنها تعد امتدادا لما خلفه لنا الرواد الأوائل من موسوعات فى التراث الشعبى المصرى ، فقد ترك لنا العلامة أحمد تيمور ثلاثة أعمال موسوعية هي : معجم الأمثال العامية ، ومعجم الكتابات العامية ، ثم معجم التعابير العامية . وكذلك ترك لنا العلامة أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، وأهم ما يميز هذه الموسوعات أنها ، شأنها شأن الأشياء الفريدة النيرة ، تزداد قيمتها مع تقادمها .



ثانياً : أن هذه الموسوعة تسد فراغا كبيرا في المكتبة العربية بالنسبة لكل قارىء مصرى وعربى وأجنبى ، يريد أن يتعرف على شخصية الشعب المصرى وجوانب إبداعه المختلفة مجمعة فى وحدة كبيرة متماسكة ، إذ أن كل شكل من أشكال الإبداع التى تقدمها الموسوعة ، تعد لبنة فى هرم حضارى مصرى كبير .

ثالثاً : أن الاهتمام العالمى الكبير بجمع مواد التراث الشعبى وحفظه من الضياع مصنفًا ومؤرشفًا ، كان دافعا لشعوب العالم لأن تقدم تراثها فى أكثر من شكل ، فمنهم من يقدم الدليل العلمى لتراثه ، ومنهم من يقدم الكتب العالمية المختلفة فى هذا المجال ، ومنهم من يقدم الأعمال الموسوعية التى تحتوى على المواد المتنوعة لهذا التراث . وتعد هذه الموسوعة بحق ، بداية على الطريق السليم فى تقديم تراثنا الشعبى للعالم أجمع فى إصدارات مختلفة .

وقد عازمت الهيئة العامة للاستعلامات على إصدار هذه الموسوعة فى مجلد واحد يشمل :

الباب الأول : يحتوى على الفنون الكلامية التى عرفها الشعب المصرى من العصر الفرعونى حتى اليوم ، وتشتمل على الأساطير والقصص بأنواعه ، الغنائى وغير الغنائى ، والسير الشعبية والأغاني والألغاز والأمثال .

كما يحتوى الباب الثانى على فنون الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية . ويختص الباب الثالث بالفنون التشكيلية الشعبية المختلفة ، مثل فن العمارة والنسيج والسجاد والأزياء والخزف والزجاج والتصوير الجدارى .

أما الباب الرابع والأخير فيشتمل على العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية .

وقد حرصت الموسوعة على أن تكون ممثلة لجميع الفنون الشعبية المصرية كما حرصت على أن تمتد بهذه الفنون إلى أبعادها التاريخية تأكيداً لأصالتها وأصالة شخصية الشعب الذى أبدعها . ولهذا فإن هذه الفنون تتسم بالقدم والحداثة معا ، فهى أشبه بالطبقات الجيولوجية المتراسة بعضها فوق بعض ، وإذا كانت كل طبقة تنتمى إلى حقبة من الحقب التاريخية ، فهى جميعا تعد كتلة واحدة متماسكة .

وقد كان الشعب المصرى حريصا ، على مر العصور ، على المحافظة على إرث الماضى ولكنه فى الوقت نفسه ، كان حريصا على أن يضيف الشئ الكثير إلى ما ترسب فى ذاكرته وفكره وسلوكه ، ما ينسجم مع شخصيته وطبيعته وعقيدته الدينية ، ويقدر ما كان يحتفظ فى ذاكرته من رواسب الماضى ، كان يحور كثيرا منها حتى تخرج منسجمة مع تراثه الكلى الذى يحمل فلسفته فى الحياة وقيمه الدينية والدنيوية .

فإيمان الشعب المصرى بوحدة الحياة الدينية والدنيوية على سبيل المثال ، وهو يعد من أهم عناصر التعبير فى تراثه ، يبدو ممثلا تمثيلا قويا فى كل تراثه الشعبى ، ابتداء من العصر الفرعونى حتى اليوم . وسوف يرى القارىء فى كل جزء من أجزاء الموسوعة ، إلى أى حد يتحقق هذا القول فى كل أشكاله الإبداعية .

فالموسيقى الدينية المصرية ، على سبيل المثال ، بدأت مسارها من المعبد الفرعونى ، ثم تركت آثارها بعد ذلك بالآلاف السنين على الكنيسة القبطية ثم فى الإنشاد الدينى الإسلامى ، كما يقول المتخصصون فى تاريخ الموسيقى المصرية .

وبعض الألعاب التى مازال الأطفال يلعبونها فى الريف والأحياء الشعبية هى بعينها الألعاب التى لعبها المصرى القديم . ومن ذلك لعبة الحوكشة التى أخذها العالم الغربى ليطورها إلى لعبة الهوكى . وكذلك لعبة اللجم الشبيهة بلعبة « البيس بول » وكل هذه الألعاب مصورة على جدران المعابد .

وقد استمر الاحتفال بعيد وفاء النيل من العصر الفرعونى حتى العصر الفاطمى فالأيوبي فالملوكى فالعثمانى . بل أن المصريين ، كانوا ، حتى زمن ليس بالبعيد ، يحتفلون بعيد وفاء النيل وكسر الخليج .

وقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله آمون يخرج من معبد الكرنك متوجها إلى معبد الأقصر ليجتمع بالآلهة « آبيت » آلهة الحمل والولادة لينجب منها نسلا هيا . وبهذه المناسبة كان يجتمع فرعون مصر بالملكة زوجته ، فى عيد أول السنة الجديدة إحياءاً وتكراراً لهذا الاحتفال المقدس .

ويرى الباحثون الفولكلوريون أن الاحتفال بمولد سيدى أبى الحجاج الأقصرى ، يعد شكلا دينيا حديثا للطقس الفرعونى القديم . كما يرى الباحثون فى موسيقى الأجناس ، أن أداء الاحتفال الدينى المصرى القديم ، كان يأخذ شكل الإنشاد الفردى الذى يؤديه الكاهن ، والإنشاد الجماعى الذى يؤديه الأهالى ، وذلك إلى جانب الرقصات المصاحبة للأغاني والضرب على الآلات المتمثلة فى الطبله والعود والتفير . وهم يرون أن إنشاد الطرق الصوفية لا يخرج عن هذا النظام .

على أن التراث الشعبى المصرى لا يقتصر على الموروث القديم المطور فحسب ، بل يتسع ليحتضن ما قد يكون وافدا . وفى هذه الحالة لابد لهذا الوافد من أن يتشكل بتأثير البيئة المحلية . فقد استقبلت مصر فن خيال الظل على سبيل المثال . وسرعان ما استقل هذا الفن عن مصدره الأصيل وازدهر فى البيئة المصرية الداخلية ، وبلغ أوج ازدهاره فى العصرين المملوكى والعثمانى .

واستقبل التراث المصرى الكثير من الرقصات البدوية مع البدو الوافدين . وبعد



فترة من استقرارهم أصبحت لهم رقصاتهم التي يشتهر بها البدو في مصر ، ومنها  
رقصة الكف التي يصاحبها غناء الشاوة والغناوة والمجرورة . ومنها كذلك رقصة  
التحطيب التي ربما كانت تحويرا لرقصة السيوف العربية .

أما مظاهر الفنون التشكيلية الشعبية المتمثلة في الحلى والخرط الخشبى  
والحرف والسيج والرجاج وصناعة الكليم وغير ذلك من الفنون الشعبية ، فتعد كذلك  
إرث قديما يرجع إلى زمن الفراعنة . وقد ظل هذا الإرث ينمو ويتضخم إلى أن وصل  
أوجه مع ازدهار الفن الإسلامى .

وليس بوسعنا ، عزيزى القارىء ، أن نسرده فى هذه العجالة ، ما تحتوى عليه  
موسوعتك . وربما كانت الإشارات العاجلة كافية لتشويقك للولوج بداخلها . فلتركك  
إذن لتستمتع بها وإذا كنت مصريا أو عربيا أو أجنيا ، ولم تنح لك فرصة رؤية بعض  
مواد هذا التراث الفنى الثرى ، فلتمنح من هذه الموسوعة ما وسعك ذلك .

ولا تمنى إلا أن تكون راضيا عنها ، مفيدا منها ..  
والله ولى التوفيق .....

أ . د . نبيلة إبراهيم

## الأدب الشعبي

- الأسطورة في الماثورات الشعبية ● فلكلور مصر القديمة ● الأدب الشعبي في العصر  
القبلي ● الفلكلور في العصرين المملوكي والعثماني ● مصر في السرد الشعبي
- المثل الشعبي ● القيم الأخلاقية في القصص الشعبي ● الأغنية الشعبية



## مقدمة

فى البدء كانت الكلمة :

قال تعالى : « بديع السموات والأرض  
واذا قضى أمراً فإنما يقول له كن  
فيكون » .

( سورة البقرة ١١٧ )

وقال تعالى : « وعلم آدم الأسماء كلها  
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني  
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين » .

( سورة البقرة ٣١ )

وقال تعالى : « فتلقى آدم من ربه  
كلمات فتاب عليه إنه هو التواب  
الرحيم » .

( سورة البقرة ٣٧ )

فمنذ بداية الخلق كانت الكلمة المنطوقة وسيلة التواصل بين الخالق  
والمخلوق . ثم أصبحت وسيلة التراسل والتواصل بين الناس بعضهم بعضاً .

والتراث الشعبى يقوم أساساً على الكلمة المنطوقة . فبالكلمة يتخاطب الناس  
ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم . وبالكلمة يغنون ويقولون الحكم ويبدعون  
الحكايات وينلقون الأخبار ، ويتوسلون بطقوس سحرهم بل إن الكلمة كثيراً ما تكون  
عنصراً أساسياً فى تشكيلاتهم الفنية .

وليس غريباً أن يتدع الإنسان التعبير الفنى بالكلمة إلى جانب الاستخدام  
النفعى لها فى حياته اليومية . وليس غريباً أن يتدع الإنسان فى جميع أنحاء العالم  
أشكالاً واحدة من التعبير الفنى بالكلمة ، فكل شعوب العالم عرفت الأسطورة ،  
والقصص الشعبى بأشكاله المتنوعة حتى الغنائى منه . وكلها عرفت الأمثال والأقوال  
المأثورة والألغاز والأغاني والتعاويد . ذلك أن هذه الأشكال جميعاً يلبي كل منها  
حاجة أساسية فى حياة الإنسان أينما كان . ولكن بقدر ما تتحد الإنسانية فى سمات  
عقلية ودينية ودينية مشتركة ، يظل الاختلاف بيناً فيما بينها فى إطار هذه الأشكال  
الثابتة من التعبير .



ومن هنا يأتي حرص شعوب العالم ، وخاصة المتحضرة منه ، على جمع تراثها الخاص بها . وتسجيله ونشره ، لأنه بدون هذا الاهتمام ، لن تبرز هوية كل شعب على حدة ، ولن تبرز أهم سماته الحضارية والفكرية .

ولم يكن الرواد الأوائل في مصر في عصر التنوير منذ القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين بمنأى عن الإحساس بقيمة التعبير الشعبي بالكلمة ولهذا فإنه على الرغم من اهتمام هؤلاء الرواد الأوائل ، البعيدة عن التراث الشعبي ، فقد أدخلوه في إطار فكرهم . فكان أن ألف أحمد نيمور موسوعة الأمثال الشعبية المصرية وكذلك موسوعة الكتابات العامة ثم الألفاظ العامية ، وكان أن ألف أحمد أمين ، صاحب موسوعات الحضارة الإسلامية التي سجلت حركة الفكر الإسلامى في فجره وضحاها وظهره - ألف قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية .

ثم تأتي هذه الموسوعة لتتوج هذه المحاولات ، بعد أن أصبح التراث الشعبي محط اهتمام الباحثين في الجامعات وأكاديمية الفنون ومراكز البحوث ، وبعد أن أصبح لدينا مركز داب منذ عام ١٩٥٧ على جمع التراث الشعبي وتسجيله وتصنيفه وأرشفته .

ويتصلر الجزء الأدبي هذه الموسوعة التي سوف تظهر أجزاءها الثلاثة الأخرى تباعا . وقد رأينا أن تكون العصور المختلفة التي مرت بها الحضارة المصرية ممثلة في هذا الجزء وأول تلك العصور ، بطبيعة الحال ، هو العصر الفرعونى ولم يكن العصر الفرعونى ثريا في أساطيره الدينية فحسب ، بل كان ثريا في مادته الأدبية كذلك . ولهذا فقد حظى العصر الفرعونى ببحتين : البحت الأول عن علاقة المصري القديم بالظواهر الطبيعية التي رفعها إلى درجة التقديس ، فنسج حولها أساطيره الخالدة . ويركز البحت على علاقة المصري القديم بالشمس أولا ثم بالنيل ثانيا .

أما الشمس فقد رآها المصري القديم النور الإلهي الذي لا يخبو على أرض مصر على مدار السنة ، فهي سر الدفء والحياة للإنسان والحيوان والنبات في أرض الوادى . وأما النيل فهو واهب الخير لأرض مصر من ناحية ، والطريق إلى الجنة من ناحية أخرى . ثم تجتمع الشمس والنيل في رمز واحد عندما تمر فيه مراكب الشمس حاملة الفرعون المتوفى لتوصله إلى جنة الخلد . على أن أدب المصريين القدماء لم يكن أساطير فحسب ، فالأساطير مكانها المعبد حيث تجرى الطقوس في أوقات دورية . أما في الحياة اليومية ، فكان الناس يتبادلون فيما بينهم أدبا من نوع آخر ، وإن لم يفصل كلية عن الدين . وقد حرص المصريون القدماء على أن تكون الكلمة

أداة توصيل للحكمة وأداب السلوك بقول حكيمهم : « فالرجل يموت وتصبح جسده جيفة قذرة ، وكذلك تصبح كل ذريته نرابا ، ولكن الكتب نجعله مذكورا في فم من يلقبها . وإن كتابا واحدا لأكثر ممعا من بيت مؤسس ، ومن بيت في الغرب » .

وقد ظل المصريون القدماء حريصين على رواية تراثهم من الحكايات والأمثال والحكم ، وعلى الاحتفاظ بأعيادهم واحتفالاتهم وتقاليدهم ، حتى زار هيرودوت مصر فوجد الناس يحفظون كل هذا في ضمائرهم ، فاستمع إليهم ودون عنهم ما سجله في كتابه الخالد : « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

لقد كان القصة الشعبي المصري القديم متطورا إلى درجة أن بعض الأنماط القصصية التي عرفت وانتشرت في جميع أنحاء العالم ، كان مصدرها القصة المصري القديم ، كما أشار إلى ذلك دارسو القصص الشعبي بحق .

على أن التراث الشعبي المصري القديم لم يبق حبيس تاريخهم ، بل تجاوز العصور الفرعونية ، إلى ما بعدها من عصور .

فقد كان عيد وفاء النيل احتفالا مصرية قديما . وكان يصحب هذا الاحتفال تقليد له مغزاه الأنثروبولوجي ، إذ كانوا يلقون في مجرى النيل عروسا مزدانة لمنح النيل على الدوام الشباب المتجدد . وقد استمر هذا الاحتفال بعد ذلك ، وكان تقليدا حرص الشعب المصري على إتباعه قرونا طويلة .

فقد كان السلطان في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية يركب السفينة السلطانية ويسير في النيل حتى فم الخليج حيث يقام سد من قبل . ثم يضرب السد بمعول فيتدفق الماء وتنجرف معه عروس دمية مزدانة ، فتجرى مع جريانه ، وقد كان يصادف هذا الاحتفال عيد الشهيد عند الأقباط ، وعندئذ يلتحم الاحتفال الفرعونى والقبطى والإسلامى ، وتختلط الاحتفالات لتكون شاهدا على وحدة تاريخ الشعب المصرى .

ويستمر التراث الشعبي مواكبا متغيرات التاريخ . فيضاف إلى جانب الاحتفالات ذات الأصل القديم ، إحتفالات قبطية وإسلامية مثل الاحتفال بالمولد النبوى وعاشوراء والأولياء والقديسين

ثم يلتقط الشعب المصرى فن خيال الظل وبرعون فيه وحيث أن خيال الظل فن يعتمد على الكلمة التي تصاغ منها التمثيليات ، فلا بد أن يكشف هذا الفن الوافد في النهاية عن روح مصرية صميمة ، وعن هموم وآمال الشعب المصرى .



# الأسطورة في

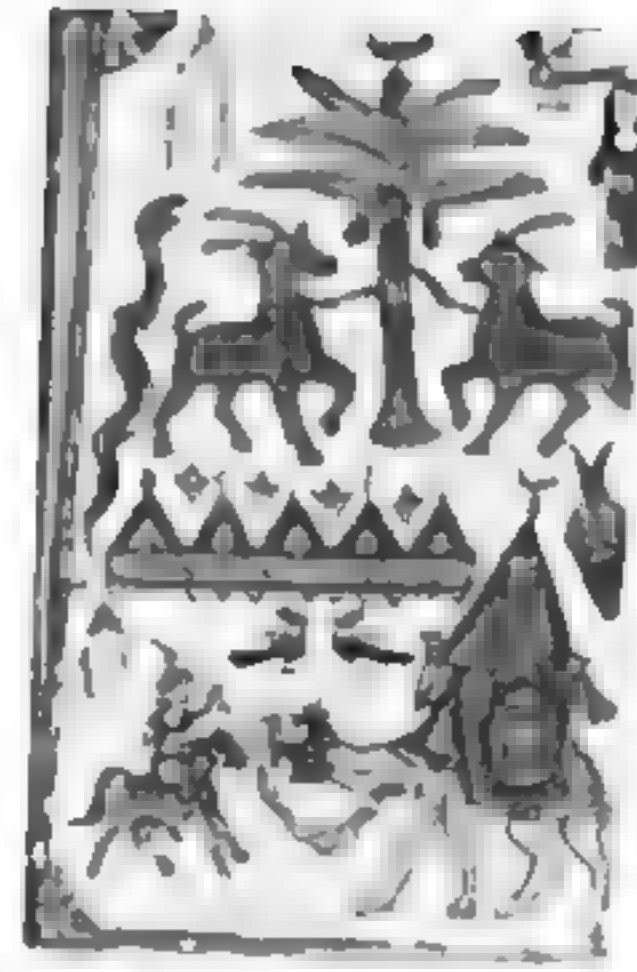
## المثورات الشعبية المصرية

بقلم الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

وكما كانت أرض مصر خصبة لنمو فن خيال الظل ، كذلك كان استعدادها قويا لاستقبال فن البير الشعبية العربية ، الى درجة أنه يمكن القول أن السير الشعبية العربية جميعها اكملت في مصر .

ثم نأتى الى الفنون القولية الشعبية المعاصرة التي تعد حصيلة تراكمات العصور الحضارية التي مرت بها مصر ، ونعنى بذلك القصص الشعبي السردى والغنائى والأمثال والألغاز والأغاني . وكل هذه الاشكال غنية بقيمتها ومضامينها ، فبقدر ما تتميز بقيمتها الجمالية العالية ، تؤدي وظيفتها النفعية في الحياة . وليس هناك أبعد نفعا للناس من أن يذكرهم تراثهم القولى على الدوام بما يساعد على بقاء الحياة ، ولم شمل الناس في وحدة واحدة ، وترسيخ القيم الدينية المتوارثة الاصلية .

ومن ثم ، فإن هذه الاشكال الادبية جميعا تعد مجالا خصبا لدراسات القدرة الجمالية لدى الشعب المصرى في توظيف الرموز واستخدام فن التمثيل من ناحية ، ثم في قدرته على ابتداء الشكل الفنى المحكم من ناحية ثانية ، ثم أخيرا في توظيف كل هذه العناصر في بث المضمون القيمى من خلال الإشعاعات الدلالية للغة الفنية . ولا يسعنا ، بعد هذا التقديم للجزء الأدبى من هذه الموسوعة الكبيرة بحجمها ومحتواها ، سوى أن نشكر الهيئة العامة للاستعلامات على هذه البادرة الطيبة التي تساهم بها إسهاما جليلا في الحفاظ على تراث مصر ، أرض الكنانة وذخيرة التراث الإنسانى .



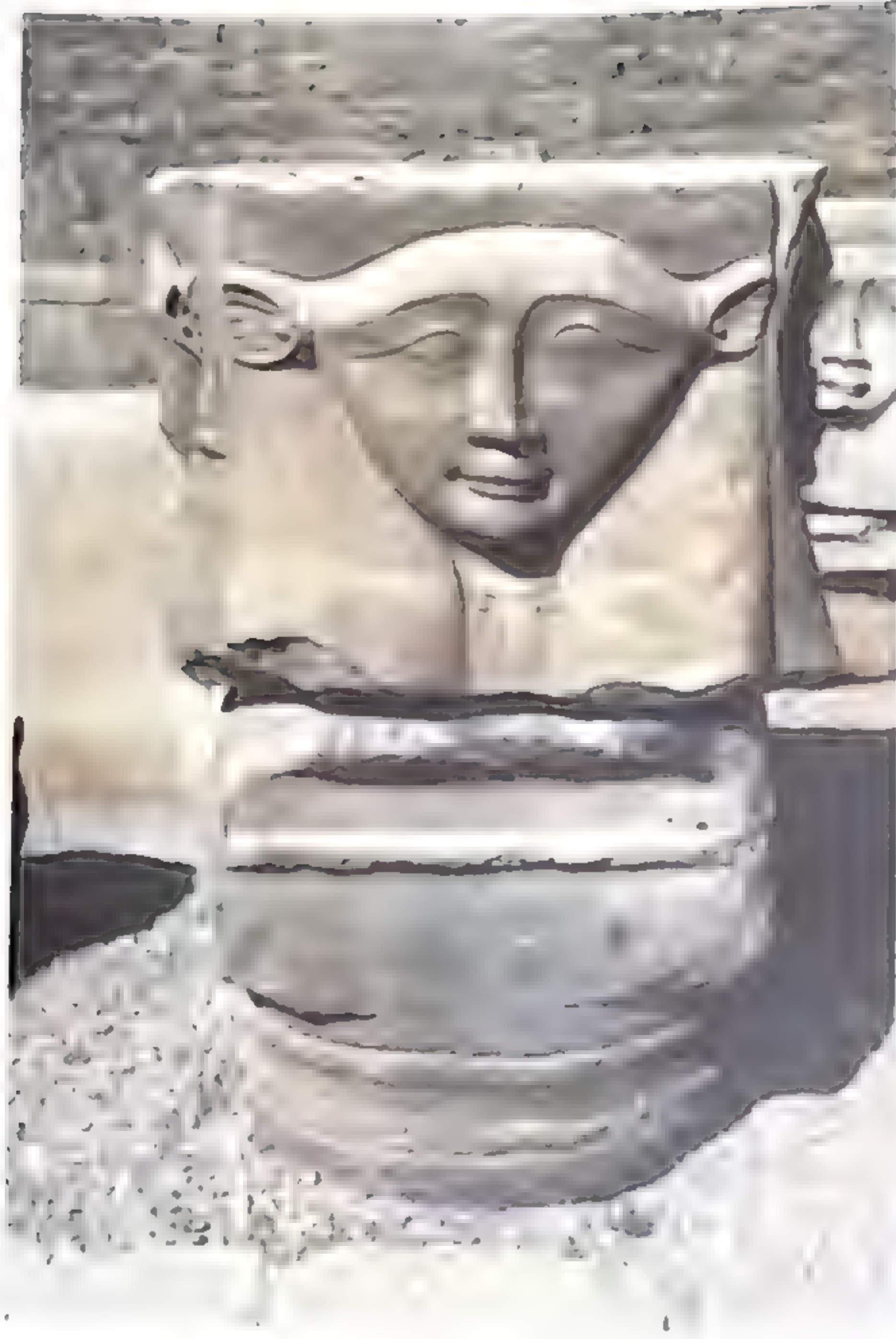
عليه ، وهو أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائى ، بل والذي سار على درب الحضارة القديمة في بواكير فجرها ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعى وأولويات المعرفة ، وهى تنزع في تفسيرها إلى الشخصى والتجسيم والتمثيل ، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة .

إذا كانت الأسطورة ترتبط في الاستعمال اليومي بالخوارق التي تتجاوز الواقع والمعقول فذلك يدل على عراقتها ، وهو ما يمكن أن يتبعه الدارسون في بعض التصورات والممارسات والتقاليد . . ومصطلح « أسطورة » هو ما استخدمه الغربيون في كلمة « MYTH » ونحن في تحدثنا عن الأسطورة نقصد المادة التي أصبح لها علم خاص يقوم بدراساتها ، ومن هنا بدأنا نعترف بأهمية هذه المادة من ناحية ، وبقيمة دراستها العلمية من ناحية أخرى . ولكننا يجب أن نشير إلى أن مصطلح « الميثولوجيا » إنما يدل على المادة التي أصبح لدراساتها العلم الخاص بها ، والنحتم هذا المصطلح في اللغات الغربية وأصبح يدل على المادة ويدل في الوقت نفسه على العلم المتخصص في دراستها . وكثيرا ما نجد تصنيف الأساطير على أساس القوميات والحضارات ، وتنتشر الأساطير البابلية والآشورية والمصرية بعنوانين تستخدم مصطلح الميثولوجيا كأن يقال : الميثولوجيا البابلية والآشورية والميثولوجيا المصرية وهكذا .

ولسنا في حاجة إلى أن نفصل القول في اختلاف الدارسين حول تعريف الأسطورة وكيفية أن نسجل آخر ما كان المتخصصون يجمعون

وتاريخ مصر القديمة يزخر بالمقومات الطبيعية البارزة التي واجهها الإنسان في تلك الأحقاب مواجهة أسطورية . ومن أهم هذه المقومات « الشمس » وهى التي فرضت على كل من يصف مصر أن يضع الشمس في مكان الصدارة ، فهي التي « تكاد تبلى سافرة النهار بطوله على مدى العام ، ولا ترمد عنها إلا قليلا . ومن هنا قدمها المصريون الآتدمون ولاحظوا دورتها ، وقاسوا عليها فترات الزمن في اليوم ، نهاره وليله ، وفتراته من السنة فصلا محددة ، وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم . . ولا تزال بقايا أثرية من الصور الأسطورية للشمس تعيش في بعض مواسم المصريين وعاداتهم ، فأشعة الشمس تنقش على الكعك ، كما أن الصغار يرمون بأستانهم اللبنة المخلوطة في عين الشمس وهم ينادون : يا شمس يا شمس ، خلى سنة الجاموسة وهاتى سنة العروسة .





يقوم على الحوار بين الإلهين ، وفي هذه الوثيقة الأثرية نجد عالما قد بدأ كل عبارة من تلك العبارات علامتين هيرغليفيتين تدلان على اسم الإلهين ، والعلامتان مرتبطتان في وضع يجعل كلا منهما توأما الأخرى كان كلا الإلهين يتحدث أحدهما الآخر ، وهذا بطابق محتويات المتن فإنها تثبت أنهما كانا يتحدثان فعلا .

وهذا الحوار يظهر التوصل بالتمثيل في الأسطورة المصرية القديمة . ثم إن اقترانه بتباشير التأمل الفلسفي ، ما يدل على تطور الأسطورة المصرية . ومن الأدلة على ذلك أن « بتاح » ، إله صف ، يقوم في هذه التمثيلة بدور إله الشمس الذي كان يعد إله مصر الأسس ، وأن يحكي مكانة إله الشمس ويتخذ مكانة هذا الإله في مسار التاريخ المصري للعقيدة القديمة . وسادة صف تعكس النزوع إلى جعلها مركزا للحكم . ولكننا يجب أن نسجل أن ظهور هذه التمثيلة في صف لا ينافي أن أصلها كان بلا شك بلدة « عين شمس » ، ذلك لأننا نجد فيها الاتجاه الديني الذي امتاز به « كهنة » عين شمس ، وهو الاتجاه الذي وصلوا به إلى المرحلة التي أخذ عنها كهنة « صف » في تمجيد إلههم « بتاح » .

ونحن إلى اليوم نعرف الموضع الذي انبثقت فيه الأساطير الشعبية باسم « عين شمس » . . . وهو ما يؤكد الرمز في البنية الأسطورية ، وهذا يدفعنا إلى أن نشير إلى مثل واحد من هذه الرموز الفنية المشهورة ، وهو تصوير الشمس « بالعين » التي تعد عند الإنسان الأصل المباشر للمنظور والقدرة على تصويره ، وبذلك أصبحت وسيلة إلى الهداية والمعرفة معا . ولقد احتل بها الإنسان القديم احتفال الفنان شكلي الحديث ، ولم يكن عجباً أن تكون العين أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن الإله عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه في العصر الحجري الحديث تجسيد لآلهة الخصوبة التي كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المعقدة كانت معقدة في وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء أسطورة على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء . باختلاف الأقاليم ولابد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الإله كان في فجر التاريخ المصري القديم يشخص في صورة ص على أحد الجانبين ، أو خارج من المياه الكونية الأولى وكان عين اليمنى هي الشمس واليسرى هي القمر .

وقد تطور هذا الرمز الأسطوري للعين على مدى التاريخ القديم وأخذ يعكس المراقبة العليا لما يصدر عن الإنسان من أعمال وموسيقى ، إلى جانب تصوير الوظيفة المباشرة لإشاعة النور وتبديد الظلام . لكن يستطيع الإنسان أن يشاهد ما حوله من ظواهر وكائنات . وهكذا ، إن عين الإله الأكبر هي إلهة الكون العظمى في الأسطورة المصرية القديمة . وترسل الأسطورة فتحكي أنها انطلقت في المياه الكونية الأولى ، استجابة لأمر الإله الأكبر ، لإحضار ولديه شو وتنفوت . وعندما عادت وجلدت أن عينا أخرى حلت محلها في وجه الإله الأكبر وهذا يفسر غضبها الذي يجسم بدوره نقطة التحول في الكون ، ذلك

وتركز الرموز الأسطورية في الإله « رع » ، وهو إله الشمس والعالم في المدينة التي تسب إلى هذا الكوكب ، وهي مدينة الشمس التي عرفها الإغريق فيما بعد باسم هليوبوليس وهي في شمال القاهرة . وكانت حادة رع منتشرة في مصر القديمة وظلت عاداته سائدة فيها ردحا كبيرا من الزمن . وهي مدينة الشمس رمز إلى رع بنور صميس ، وكان كبير الآلهة في بعض المجموعات المقدسة في مصر القديمة . وفي مركز عائلته بمدينة الشمس كانت هناك الشجرة المقدسة التي نسب إلى الشمس أيضا ، وبعد رع حائل الشر في الأسطورة المصرية القديمة . ومن أهم المراحل التي مر بها رع وأجرها ، أنه اجلس نفسه على « نوت » ، أي السماء التي حولت نفسها إلى القبة السماوية العظيمة التي تستوعب السموات التي لا يزال « رع » ، الشمس ، يرتفع فوقها .

وارتبط هذا التصور الذي شحبه المصريون القدماء بالظاهرة الطبيعية التي أسبغت الاستقرار في هذه البقعة من الأرض بما أعانت به الحياة من خصب وفلاحة ، وهذه الظاهرة هي النيل . ومن هنا اتسع التشخيص لكوكب الشمس بحيث يستوعب النيل وهو النهر الذي اقنم الصحراء . فأصبح المحيط السماوي الذي يعتبره إله الشمس شبه عبور فرعون للنيل ، ويتخذ أداة هذا العبور وهي الزورق . والدارسون لهذا التصور الأسطوري يتابعون مراحل العقيدة الشمسية القديمة ، ويكتشفون عن مساهمة هذا التصور للدلالات والرموز المتعلقة التي التحمت بإسباغ الحياة الإنسانية بما ترتفع إليه من تشخيص وتجسيم . ويقول الأثرى المشهور جيمس هنري برست : . . . من المحتمل جدا أن أقدم صورة تخيلها المصري لإله الشمس يرجع تاريخها إلى العهد الذي لا يزال فيه مصريو عصر ما قبل التاريخ يعيشون عيشة الصيد في منابع الدلتا ، وذلك عندما تخيلوا إله الشمس في شكل صياد يدفع أو يجذف في زورق يشبه الرمث المؤلف من حزمتين من الغاب ، ليمبر به مستنقعات الغاب ، ولاتزال لحظات هذا التصور العتيق محفوظة لنا في أقدم فقرات « متون الأهرام » ، إذ كثيرا ما نجد فيها إله الشمس مصورا بصورة إنسان يجذف عبر المستنقعات السماوية في زورق الغاب المزودج . وهذا هو « رع » ، أي الشمس المجسمة التي تصورنا أقدم سكان وادي النيل من قبل في شكل إنسان جعلوا مقره « هليوبوليس » ( عين شمس ) حيث حل محل إله شمس قديم يدعى « أتوم » وأصبح أعظم إله في مصر .

والأسطورة - كما قلنا من قبل - تتوصل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ، وهو ما دفع المتخصصين في الميثولوجيا إلى أن يحكموا عليها بأنها أصل كل الفنون والعلوم . وكانت الأسطورة تشخص الآلهة بصور الملوك كما كانت تبرز الملوك في صور الآلهة ، وهو ما يواجهه كل من يعرض للحضارة المصرية القديمة . وهذا هو « بتاح » كبير الآلهة والخالق في ميثوس الآلهة بممفيس . ولقد عثر علماء المصريات على نصوص بردية تسجل ما يشبه التمثيلة في مراسيم العقيدة الخاصة بهذا الإله . ويصف « برست » النص التمثيلي الذي

فهو « إيز وأوزير وحور وست ونفت » ، ولا تزال هذه الأسطورة في شخصياتها وأحداثها ورموزها محل إعجاب العالم ، وقد استلهمت في الأدب ، ونحن نذكر أدبيتنا المصرية توفيق الحكيم الذي صدرت له مسرحية تشخص هذه الأسطورة ، وحسبنا أن نتوقف عند محورها الأساسي وهو شخصية « أوزير » .

وكان الفراعنة في الدولة الحديثة يقولون في دعائهم لأوزير : « إنك النيل ، حقا ، عظيم في الحقول في باكورة الفصول ، فالآلهة والناس يعيشون بالبدى الذي فيك » ، وبذلك اقترن بالخصوبة والحياة ، لملاقة الماء به ، ومن الواضح أن أوزير أصبح تجسيدا أو تشخيصا للماء ، أي أنه هو الماء بنية واحدة ، كان المصري القديم يراها في مجرى النيل وفي النبات التي تلحم بهذا المجرى ولو بطريق غير منظور ، وظهر المقوم الثاني للشخصية المصرية في أثر ماء النيل في التربة ، وهو الذي حول هذه البقعة إلى أرض خصبة ، ومن ثم

لأن العين لا يمكن أن يسكن روحها تماما ، وحولها الإله إلى كوبرا ، تعمل على حمايته وطرد أعدائه ، وتلتف حول جبينه . وللشمس نعا لذلك دلالتان ، فهي ترمز إلى البيت الملكي وماله من جاه وسلطان ، وترمز في الوقت نفسه إلى الشمس المنيرة الحارقة .

والمقوم الثاني بعد الشمس من مقومات الشخصية المصرية هو « النيل » الذي ارتبط بالتحول العظيم الذي حول مصر في أقدم المصور من البداوة إلى الاستقرار الزراعي . والأسطورة التي تشخص هذا التحول هي أسطورة « إيزيس وأوزيريس وحورس » ، وهي تعد من أشهر الأساطير في العالم . ولابد أن نسجل أن هذه الأسطورة انتقلت من مصر إلى شعوب العالم القديم وبخاصة عند اليونان . والملاحظة الأولى التي يجمع عليها الدارسون أن أبطالها تحولوا إلى أسماء إغريقية . ومن المشهور الآن ترديد أسماء « أوزيريس » وإيزيس وحورس وتيفون ونفتيس . . . وهي الصيغ اليونانية ، أما الأصل المصري



جسم أوزير اختيار مصر للاستقرار الزراعي ، إذ أصبح مورد التواصل التي امتارت به مصر ، وجمع بين الدلالة في الرمز الأسطوري على جبه النيل من ناحية ، وعلى الحصونة والاستقلال الزراعي من ناحية أخرى . وقد ذكر « بريست » في كتابه فجر الصير أن هناك شاهدا على ذلك إذ قال : « . . . وقد أبد هذا الرأي وأكثر منه ما جاء في أشودة من عهد القرن الثاني عشر ق . م . إذ إنها لم تقتصر على تأييد « أوزير » بالنزلة بل أحدثته هو والأرض كلها ، فنقول عنه تلك الأنشودة : أنت النيل الذي ينح من عرق يديك ، وأنت تفتت الهواء الذي في حلقومك إلى أبواب الناس فومت القداسة لما يعيش عليه الناس . وكذلك توجد في أمك الشجرة وحصرتها والأشباب والنباتات والشعير والقمح وشجرة الحبة .

وهذه الأسطورة المتكاملة ترمز إلى نظرة كونية فسيحة كما ترمز إلى الطبيعة ، وقد مر بنا أنها شخصت الشمس والنيل والتربة الخصبة . وحسنا أن نعرض لمارها وهو ما يدل على عنايتها بتضيق الظواهر وكأنها جوارح لما في الشخصيات من جزئيات ، بل إنها تدل على مراحل تشرح بالنهج الأسطوري ما تمكسه البيئة المصرية من حركة ومن التحام ومن وحدة . . . وأولى مراحل هذه الأسطورة - كما رواها بلوتارك - أن إله السماء ( نوت ) خانت زوجها ( رع ) مع إله الأرض ( سب ) وعلم إله الشمس ( رع ) بهذه الخيانة فغضب وصب عليها لعت وقضى ألا تتخلص من حملها في أي شهر من شهور السنة . وتوسل الإله ( نوت ) بالحيلة لإنقاذ حبيته ( نوت ) ، واستطاع أن يأخذ من القمر الحزء الثاني والسعين من كل يوم فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التي كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوما فقط . وهذا هو الأصل الأسطوري الذي يفسر ظاهرة أيام النسء الخمسة التي تضاف كل عام إلى التقويم المصري حتى يساير التقويم الشمسي .

وهكذا استغلقت نوت من لعنة « رع » وأنجبت في اليوم الأول من أيام النسء « أوزير » وفي الثاني « حور الكبير » وفي الثالث « ست » وفي الرابع « إيز » وفي الخامس « نفت » . وتزوج « أوزير » من اخته « إيز » كما تزوج ست من أخته « نفت » .

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البدو إلى الاستقرار الزراعي إنما يعود إلى « أوزير » الذي علمهم زراعة القمح والشعير وللذرة ، فأحب الشعب ورفقه إلى مصاف الآلهة . وما كان من أخيه ست إلا أن حقد عليه هذه المكاة في نفوس الناس وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتا قويا على قد جسمه ، ثم أقام حفلا دما إليه أصداقاه المتأمرين معه واستلج بعد ذلك أحياه إلى هذا الحفل ومد الطعام والشراب . وبينما كان الجميع يصفقون أحضر « ست » التابوت الغيس وأعلن أنه من نصيب الذي يكون على قدمه . وتبارى الحضور في قياس أجسامهم بالرفاد في التابوت ، وأخيرا جاء دور « أوزير » الذي تقدم بعد إلحاح ورفد في هذا التابوت وإذا بالتأمرين يسرعون بإحكام غطاءه وصب الرصاص عليه ثم القوا بالتابوت الذي سجد فيه « أوزير » في نهر النيل

وعرفت إيزيس ما حاق بزوجها فجرت خصلة من شعرها وارتنفرت ثوب الحداد وانطلقت تبحث مولودة ناتجة على جثمان زوجها ونصحتها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التي ينبت فيها نبت البردي وبصحبها سبع عقارب . . . ونذهب الأسطورة إلى أن « لير » وضعت طفلا كانت قد حملت به ، وهي ترزف بجناحيها في صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . واتفق أن لدغت عقرب طفلا « حورس الصغير » الذي فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله « رع » أن ينقذ طفلها من براثن الموت ، فتوقف « رع » بمركبة الشمس في الفضاء وبعث إليها بالإله « نوت » الذي علمها رقية خلصت « حور الصغير » من السم وبعث الحياة في أوصاله .

وحملت مياه النهر التابوت الذي يضم جسد « أوزير » إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى مدينة بيلوس في سوريا . وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » وضمت التابوت بما يحمل في أطوائها . وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة فراءه حسنها وأمر بقطعها وصنع منها عمودا لقصره دون أن يدور بخلفه أن في باطنها تابوت « أوزير » .

واستطاعت « إيز » بعد أهوال أن تبلغ مدينة « بيلوس » بعد أن سمعت بما حدث للتابوت وجلست رثة الثياب تبكي وتنوح بحوار البشر . ولأذنت بالصمت . حتى إذا أقبلت عليها وصيقات الملكة « ست » لهن وضغرت لهن شعورهن ونفتت فيهن عطرا ذكيا من جدها الإلهي . واستغرت الملكة عن السر في زينة وصيقاتها وعطره ، فأبلغنا نبأ السيدة الغريبة بجوار البشر فأرسلت في طلبها وجعلتها مر لوليدها . وحوست « إيز » في صورة عصفورة الجنة حول العمود الذي يضم جثمان زوجها . ثم صارت إيزيس الملكة بسرهما وألعت أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه .

وهكذا حصلت « إيز » على التابوت وكشفت غطاءه وجثت على قدميها بجوار جثمان زوجها وولولت بصوت جهوري وانطلقت بكثرة الشمين عائدة إلى مصر .

وتشرسل الأسطورة فتروى كيف بلغت « إيز » أرض مصر ووضعت التابوت على تربتها وراحت تبحث عن ولدها « حور » في مدينة « بوتو » . واتفق أن كان « ست » يطارد خنزيرا برييا فعثر على التابوت وتعرف عليه في ليلة مقمرة . وأمن « ست » في كيد لاخيه « أوزير » فمزق جثمانه أربعة عشر شلوا وفرقها في مواضع مختلفة .

وانطلقت « إيز » في رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها واتخذت قاريا من البردي ، ويدل أن هذا هو السبب في أن التماسيح لا تؤذى المستقلين لهذه القوارب المجدولة من البردي ، لأنها - فيما كان يعتقد المصريون - كانت تتحاشى الإلهة « إيز » وتخاف نفقتها . وأخلت « إيز » تدفن كل شلو حيث وجدته . ويذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تماثلا « لأوزير » في كل مدينة زاعمة أنها إنما تدفن

الجثمان الكامل لزوجها حتى يجتمع الناس في كل مكان على عبادته وحتى تضلل « ست » عن قمره الحقيقي .

وهناك نقش مهم في معبد دنطرة يورد قائمة بأجزاء جسم « أوزير » التي هيئت في التراب باعتبارها ذخائر مقدسة في الهياكل والمعابد المختلفة ، فقلبه في أثريس ، وعموده الفقري في بوسير ، وعقه في ليشبوليس ، ورأسه في ممفيس .

وإذا كان « أوزير » يشخص الشمس والنيل والخصب ، فإن « إيز » تشخص الحياة الإنسانية أكثر من أي شيء آخر . ويرجع بعض المتخصصين في المصريات أن « إيز » كانت في الأصل معبودا مستغلا ، ولكن الأسطورة المتكاملة تبين أن « إيز » كانت شخصية

إيجابية ، وهي التي عملت على اختفاء أثر زوجها حتى استطاعت أن تكشف مكانه وأن تستعيد . ولقد كانت « إيز » الشخصية الرئيسية في جميع الطقوس المتعلقة بالتوابع على الموتى ، كما كانت ساحرة تنقي العرض وتعيد الحياة إلى الأموات ، وكانت تدوواهة الحياة باعتبارها الأم الكبرى . ومن أروع ما سجله بعض الدارسين تلك البكاكية التي تنسب إلى « إيز » والتي أصبحت فيما بعد مريئة يرددنها اللاديات المصريات في وداع الأقارب والأهل ، وهي « عد إلى دارك . عد إلى دارك أبها الإله . تعال إلى دارك يا من لا عدوله . أبها الشاب الجميل بعد الآن أبها الفتى الجميل عد إلى بيتك . . . إني لا أراك ، ومع ذلك فقلني يلدوب حبا إليك وحياتي تتلهفان على رؤياك . . . تعال إلى



الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة

زورق إله الشمس - الإله نوت يبحر من المحط الأولى ، ويرفع رورقه إله الشمس الذي يرى فيه الجمال وهو يحمل شمس الصباح ، وعلى حاشي الجمالان يظهر إيزيس ونفيس وغيرهما من الآلهة ، وفي أعلا الصورة تظهر الهة السماء نوت وهي تستغل الإله رع وتنفق الآلهة نوت على رأس الإله أوزيريس الذي يتخذ حسمه شكل دائرة تامة تحيط بالمعلم السفلى « دواة »



أحكك لثني تحكك . تعال إلى أحكك . عد إلى روحك . إلى زوجك . يامن توقف قلبه عن النقص . عد إلى بيت الزوجية . إننى أحكك . . . لنا واحدة . لن تغارنى بعد الآن . إن الناس والآلهة يولون وحوهم نحوك ويكون مما من أجلك . . . إننى أملكك بأكية وقد بلغ نحى صان السماء . ولكلك لا تسمع صوتى مع إننى أحكك التى كنت تحبها فى هذه الحياة الدنيا . لك لم تحب سوى بأأس .

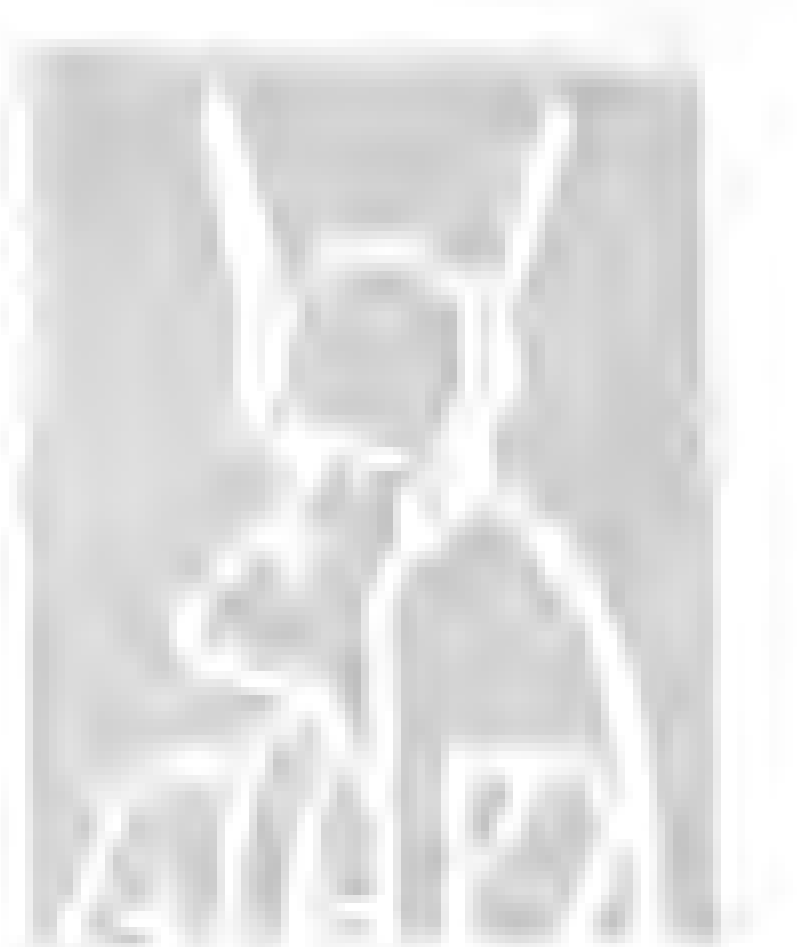
وقد يكون من النصف أن نذكر أن الجازية وهى من أبطال السيرة الهلالية كانت بمثابة الأم الكبرى للفرسان . وهى شريان السيرة الأكر . ورمز الوفاء . وهو ما جعلنا نته إلى التغلب فى الاسم بينها وبين «لوز» . . . يضاف إلى ذلك أن الكتلة التى تجمع بين الصغير والكبير فى الساقية المصرية تسمى أيضا بالجازية .

وردت الأساطير المصرية القديمة اسم «حور» وجست فى رموز متعددة . بيد أننا يجب أن نذكر «حور الكبير» وهو ابن «نوت» إلهة السماء و«رع» إله الشمس . وهو فى الوقت نفسه أخو «لوز» و«أوزير» و«نفت» و«ست» . وهو إله السماء وله رأس صقر . وتذهب الأسطورة إلى أن قتالا رهيبا نشب بينه . باعتباره إله الشمس وإله النهار وإله للنضياء وإله للحياة والخير . وبين ست باعتباره إله الليل وإله للظلام وإله للموت والشر . وكان «لحور» عينا هما الشمس والقمر . ونجح «ست» فى أن يسلب من الشمس فهاجمه «حورس» وأصابه بجرح ممت فى فخذه . وتوسط بينهما «نحوت» وعقد بينهما معاهدة بموجبها أصبح النهار من نصيب «حورس» والليل من نصيب «ست» . وجعل النهار مساويا لليل . ولكن «ست» ظل يخطئه «حورس» باقتطاع أجزاء من عينه الأخرى وهى القمر مدة أسوعين فى كل شهر حتى لم يبق منها شيء . وأحبط «نحوت» صله بظهور هلال كل شهر .

ونواجه «حور» الذى يتصل بأسطورة «أوزير» اتصالا وثيقا ويعرف بأنه «حور الصغير» تميزا له من «حور الكبير» . وابن «لوز» و«أوزير» . وابن أخى «نفت» و«ست» . وحفيد «نوت» .



أوزيريس



حنحور

و«رع» . والحكايات التى تروى عن «حور» كثيرة ومتداخلة . ويصعب الفصل بينها . ومن أمارات أمومة «لوز» أنها تدبر وهى ترصع أنها «حور» . وقد حملت به عددا أحضرت زوجها أوزير من عالم الموتى وتشخص الأسطورة حور باعتباره إله «أوزير» أيضا . ولكنها تجسمه وقد تجاوز الطفولة . ويرى أحيانا فى صورة رجل له رأس صقر يحمل تابجا مزدوجا . وهو الذى انتقم «لأوزير» . وهو بطل الممارك التى نشبت بينه وبين «ست» وفقد فيها إحدى عينيه فأعادها له «نحوت» . وأعطى العين «لأوزير» فأكلها فست فى أعطائه قوة وجوية مكنته من تولى مقاليد مملكة الموتى .

و«نحوت» من أشهر الآلهة المصرية القديمة . وهو كاتب الآلهة وأمين سجل الموتى وخالق ومنظم العالم . ورب السحر والحكمة والتعليم . وراعى الفنون . ومخترع الكتابة . ويصور فى هيئة رجل له رأس طائر أبى منجل . ويحمل قلما ومجبرة . ويصور أحيانا وله رأس فرد ويحمل قرص القمر أو الهلال . ولكن على الرغم من ارتباطه الوثيق بالسعدان فإنه لم يصور أبدا فى هيئة . ومركز عبادة حرمبوليس حيث كان يرأس الآلهة الثمانية . وقلما يصور وهو يقف وحده بل يصور عادة فى مجموعة جنائزية فى لوحات المقابر كقارو . يكتب حساسات وسينات الناس . أو كمشارك فى طقوس القضاء وقراءة ماتسجل الموازين التى يوضع فيها القلب فى كفة وريش الحقيقة فى الكفة الأخرى . وقد قام «نحوت» بالتحكيم فى النزاع الذى اشتجر بين «حورس» و«ست» وقسم مصر بين الاثنين . ويعتقد أن مجموعة أوراق اللعب مقتبسة من كتاب مصرى قديم بالهيروغليفة . ولذلك يطلق عليها أحيانا اسم «كتاب نحوت» . وارتباط هذه الشخصية بالسحر وطرائق ممارسته جعلت بعض الدارسين يقرنون بين اسمه وبين الاسم الذى لا يزال يقرن بمصطلح الساحر وهو «نوت» . وفى الألعاب الشعبية كثيرا ما نستمع لعبارة مرعدة «نوت حاوى» .

ولا يزال تأثير ما اقترن بهذا الإله واضحا فى الطب الشعبي . وفى الموقعة التى نشبت بين «حور» و«ست» فى أسطورة «أوزير» . فقد «حور» عينه . كما هو معروف . على يد «ست» عدوه وعدو أبيه واسترد الإله «نحوت» أخيرا عين «حور» المفقودة بأن تغل ذلك الإله الحكيم على الجرح فصحت وشفيت . وتلك الطريقة التى سلكها الإله «نحوت» لشفاء العين هى بطبيعة الحال نوع من التطبيب الشعبى . تردد ذكره فى تلك الأسطورة مثال شهرة وذيوها ثم نحول إلى آسيا .

وتكاد تنقف الإلهة «حنحور» فى مكان الصدارة من الربيات الإناث فى الأساطير المصرية . و«حنحور» إلهة الحب والجمال فى الأسطورة المصرية . وهى ترادف الربيات الأخريات مثل «سخمت» . ومعنى «حنحور» «بيت حور» وكانت حارسة مقابر الموتى . وكانت تصور ولها رأس بقره باعتبارها الربة الأم ويطلق عليها أحيانا اسم «أنحير» أو «حنحور» . وكانت «حنحور» ربة للسماء وأصبحت ترادف عشتار ربة القمر والإخصاب فى بلاد ما بين النهرين . وهى إلهة الإخصاب فى

بلاد ما بين النهرين . وهى إلهة الإخصاب وربة الموت وتقدم الغذاء لروح من يفارق الحياة .

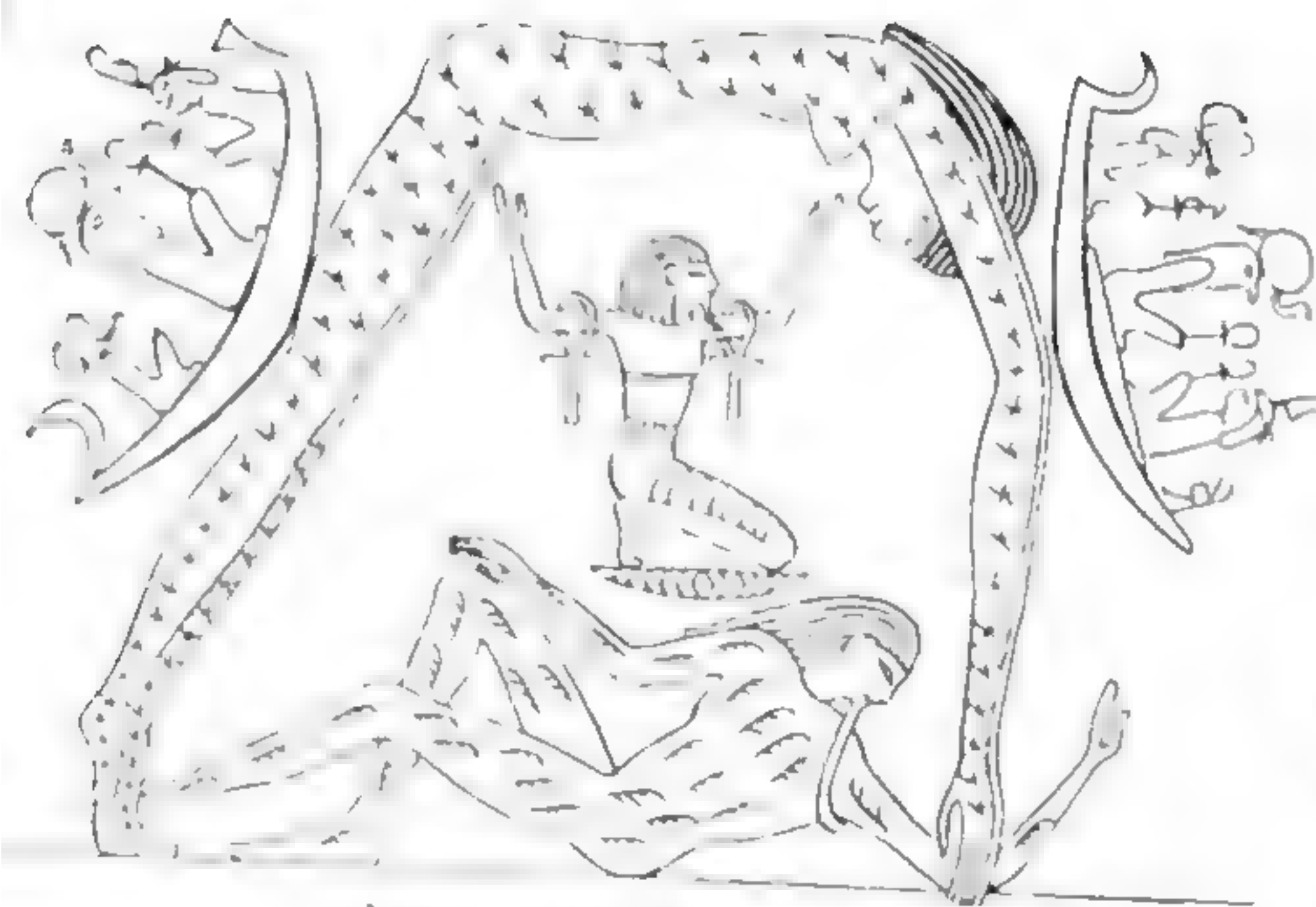
ولقد ظل المصريون يحتفظون بطقس أسطورى على مدى العصور . وهو من شعائر الاحتفال بفيضان النيل . ويرى المقريزى أن المصريين كانوا - قبل فتح العرب لمصر - يحتفلون بتضحية فتاة جميلة فى هذه المناسبة . وهى التى اشتهرت بعروس النيل . ليألوها بذلك فيضانا بخصب الأرض ويروىها . ومن المشهور فى الأيام الأولى من فتح العرب مصر فضائهم على هذا الطقس . وأورد أحمد أمين فى معجمه الخاص بالعادات والتقاليد المصرية الاحتفال بفيضان النيل وهو يتوسل بأثر أسطورى وهو يقول . . . كان شائعا أن المصريين يرمون فتاة جميلة فى النيل محلاة بالزهور . وقد أبطلها عمر بن الخطاب . ثم ظهر أنها خرافة كاذبة . وأنهم إنما يرمون هيكلا من الطين على شكل فتاة .

وتساءل بعض المتخصصين هل تأثر المصريون ببيكا إيزيس على زوجها أوزيريس بحيث اتخذت الأعراف الخاصة بالمآتم ما يعرف فى التراث الشعبى المصرى بالتنديد والتجيب والطم على الخدود ؟ أم أن فطرة المصريين النازعة إلى الشجن والحزن هى التى صورت إيزيس بهذه الشخصية الوفية التى عبرت عن فراقها لزوجها بهذا الشعور ؟ ومهما يكن من شيء فقد اشتهرت المرأة المصرية على مدى تاريخها الطويل بالبكاء والتجيب وعبرت عن هذا كله بمظاهر أسطورية قديمة من أشهرها بكائيات إيزيس .

وكلما خرجت ظاهرة طبيعية عن مسارها . عبر الشعب بطقوس وأعرافه وعاداته عنها . وكلها استمرار لطقوس أسطورية قديمة . ونجد هذا واضحا فى الأسطورة المصرية الخاصة بخسوف القمر . وتذهب الأسطورة إلى أن «حورس» اشتبك مع «ست» إله الشر فى قتال مرير . لأنه اغتصب منه العرش . وذات مساء بينما كان القمر يندأ خرج حورس وسرعان ما ظللت غمامة سوداء وجه البدر وحيث توره فأصابت عين حورس . فاتهم حورس عدوه ست بإصابته فى عينه . ولكن رفاقه قالوا : إن الخنزير الأسود هو الذى حجب عنهم ضوء القمر وأخلوا يصيحون ويصفقون بأيديهم لطرد الخنزير الذى يحجب عنهم ضوء القمر . وكان المصريون القدماء يعتقدون أن لحورس عينين هما الشمس والقمر . وعندما أظلمت الدنيا بحدوث الخسوف للقمر أعاد إله الشمس العين اليسرى وهى القمر للإله حورس فانتهى الخسوف . وقد اعتاد العامة فى مصر أن يهللوا ويقرعوا الطبول والصفائح الممعدنة الفارغة عند حدوث الخسوف وهم يصيحون : يا أولاد الحور سيوا القمر يلدور .

إن دراسة المأثورات الشعبية المصرية تقتضينا دائما أن نعى بالأسطورة مع الاعتراف بصعوبة هذه الدراسة . لأنها تمثل مرحلة قديمة موهلة فى القدم . ومع ذلك بقيت منها جوانب تتردد فى بعض الطقوس والأعراف الحية . ومهما تحولت عن وظائفها فإنها تفسر الكثير من أسرار التاريخ المصرى . ومن أقوى البواعث على تأكيد هذه الحقيقة أن المواجهة الواقعية لحياة الشعب وحوافزه . تكشف عن آثار

أسطورية فى تفسير الظواهر الطبيعية . وبعضها لا يزال يعوق مسيرة التقدم الفكرى والاحساسى للشعب . والتغير المستمر فى صامع العلم . والعمل يكاد يكون أقرب إلى الطفرة من مسار التطور فى الصف الأول من هذا القرن . ولذلك كان من الضرورى : أولا : أن ندرس الأسطورة المصرية لا باعتبارها من أمارات العصور القديمة ولكن باعتبارها حائبا من المأثور فى حياة الشعب وجدانه . ثانيا : أن نعى بتحليل الشعور والفكر من بعض القبايا الأسطورية التى تحرق الأحاد بأسلب الحبة فى زمن بدا الإنسان فيه يتحول من القرية أو المدينة إلى الكون .



الالهة نوت إلهة السماء على هيئة امرأة





ربما كان استخدام مصطلح الفلكلور غريبا عن التراث الحضارى لمصر القديمة . ذلك أننا ألقنا أن نتحدث ، فحسب ، عن الأساطير التى تولدت عن العقيدة الراضخة للمصريين القدماء المتمثلة فى تلك العلاقة الحتمية الممتدة بين عالمهم الأرضى وعالمهم السماوى ولكن إذا كانت الأساطير

تعد المادة الدينية الرسمية ، لارتباطها بالمعتقد من ناحية ونظام الحكم الفرعونى من ناحية أخرى ، فإن المادة الفلكلورية هى تلك التى تعيش مع الشعب وتتأقلم معه ، لأنها تعبر عن قيمه وثقافته بقدر ما تعبر عن آماله وطموحاته . ويتميز آخر إن المادة الفلكلورية لشعب من الشعوب هى التى تحدد هويته وشخصيته ، بقدر ما تحدد درجة ثقافته .

ولكن كيف نصل إلى المادة الفلكلورية التى كانت تعيش مع المصريين القدماء بعد أن أصبحت آلاف السنين تفصلنا عنهم ؟ وكيف يمكننا أن نهتدى إلى هذه المادة من خلال مئات الكتب والمصادر التى تتراحم فيها مادة الحضارة المصرية بكل جوانبها وأبعادها ، كما تتراكم فيها فى شموخ وضخامة ، قبلت كأنها الهرم الأكبر فى شموخه وضخامته .

## فلكلور مصر القديمة

بقلم الأستاذ الدكتور / نبيلة ابراهيم

إن العمل فى هذا المجال لا بد أن يقوم على أساس إمكانية استخلاص المادة الفلكلورية من ثنايا هذا الركام الهائل وليست عملية فرز الأشكال الفلكلورية بالأمر الهين ، ذلك أن المادة الأسطورية كثيرا ما تفرس نفسها على كثير من أشكال التعبير الشعبى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نفرض تصنيفا للأشكال الأدبية الشعبية التى اصطلاحنا عليها اليوم ، فإن لم نجد لها نفيًا وجود مادة فلكلورية فى التراث المصرى القديم .

ومع كل هذه الصعوبات ، فإن كل من له خبرة أصيلة بمادة التراث الشعبى ، وبما يسمى اصطلاحا بالحس الشعبى ، يمكنه أن يعزل المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية الرسمية . ولا يعنى هذا أن المادة الأسطورية لم تكن ملكا للناس جميعا أى أنها لم تكن شعبية ، فالمادة الأسطورية تعد أولا وأخيرا من صنع الجماعة لا صنع الفرد ، ولكن ما يميز المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية هو أن الأولى تتحرك مع الفكر الجمعى وتتوزع رواياتها وأفكارها ، فى حين أن المادة الأسطورية ، لارتباطها الوثيق بالعقيدة - كما سبق أن ذكرنا - تتم بالثبات .

وينشأ الفلكلور عادة من الإيمان بقوة الكلمة ، ومن المقدس لى تحريكها فى مستويات مختلفة . المستوى الرمضى والى

والاجتماعى . وقد كان المصريون القدماء يؤمنون بقوة الكلمة وسحرها وقدرتها على تحريك النفوس . ويتضح هذا من النصوص التالية

« فالرجل يموت وجثته نصير جيفة قذرة ، وكذلك تصح كل ذريته تروبا ، ولكن الكتب ( التى يؤلفها ) تجعله مذكورا فى فم من يلقىها . وإن كتابا واحدا لأكثر نفعا من بيت مؤسس ومن قمر فى الغرب . وأنه لأجمل من قصر منيف ، ومن نصب تذكارى ( أقيم له ) فى معبد » .

وفى نص آخر يوجه فرعون كلامه لوزير الحكيم « بتاح حنب » طالباً منه أن يرعى ابنه بالتعليم فيقول له : « علمه أولا الحديث . . . وإنى أرجو أن يكون مثالا لأولاد العظماء . وليت الطاعة تكون رائده يدرك كل فكرة صائبة ممن يتحدث إليه ، فليس هناك ولد يحرز الفهم من تلقاء نفسه » .

وما هو ذا الوزير « بتاح حنب » يوجه أولى نصائحه للابن فيقول له : « إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . . وأن من يستمع يكون مالكا للمثالية ، لأن الإصغاء مفيد للسامع . والإصغاء أحسن من أى شيء لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وأن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة . والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع » .

والعقل عند المصريين القدماء ، كما يقول أستاذ المصريات الكبير الدكتور سيلم حسن ، مرادف للقلب ، كما أن اللسان فى لغتهم لا يعنى سوى الكلمة التى لفظت ، وأنه الشيء الذى يجعل أفكار العقل ( القلب ) ظاهرة ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة ، ويجعل لكل شيء قيمة .

وبناء على ذلك فإن الإنسان لا يكون إلا من خلال العقل ( القلب ) ، واللسان ( الكلمة التى ينطق بها ) . فالكلمة التى يلفظها اللسان بناء على تحريك العقل ( القلب ) لها ، هى التى تقسم الإنسان إلى الذى يقول ما يجب ، أو ذلك الذى يقول ما يكره .

وإذا كان للكلمة لدى المصريين القدماء هذه الفعالية ، فإن الأقوال المأثورة والمشكلة فى شكل حكاية أو حكمة ، لا ينطق بها اللسان إلا من أجل توصيلها إلى قلب إنسان يؤود منذ نعومة أظفاره على الاستماع . وعندئذ يتحرك عقله وقلبه . وعندما يتحرك العقل والقلب تتحرك الحياة فى كل جانب من جوانبها .

ومن هنا كان هذا الرصيد الكبير من النصوص الأدبية التى عُثر عليها مبدونة فى آثار المصريين القدماء مبدونة على الحجر أو مسقوطة فى أوراق البردى . وعند هذه النصوص نتوقف ، لنرى ما فيها من كلام كان يتناقل فى شكل حكايات وحكم وأغنيات ، إلى أن جاء هيرودوت إلى مصر ، فاستمع إليها أو إلى بعضها من أفواه الناس ، ثم دونها فى كتابه الشهير « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

وربما استحوذ الفصحى على الصيب الأكبر من هذه الأقوال ، ذلك أن القصص ، فضلا عن أنه يلقى حاجة نفسية أسلية لدى الشعوب ، فهو مصاحب لحركة الحياة التى لا بد أن تأخذ من القديم وتضيف الشيء الجديد على الدوام . ولهذا كان من الأفضل أن تتحدث عن القصص وفقا لأنواعه ، حيث أنه كان لكل نوع شكله ووظيفته .

وأول نوع قصص يفاجئنا ، فى تلك الحصة الهائلة من القصص ، ذلك النوع الذى نعدّه متطورا عن الأساطير ، فالأساطير ، كما قلنا ، تصور شخص الآلهة على نحو ثابت بحيث ترسم لكل إله ، أول لكل شيء . مقلد ، شكله ووظيفته . وعندما نصاغ الأسطورة حول هذه الآلهة ، فإن الغرض من ذلك هو إقامة العدل وانتصار الخير على الشر . أما الحكايات الأسطورية ، فإنها تمتد بأفعال الآلهة أكثر من ذلك بحيث تجعلها تقترب من أفعال البشر ، ومن ثم تبرز أشكال هذه الشخصيات ، كما تتوزع صورها وفقا لأفعالها التى تصاغ من حولها الحكايات . ويتساوى فى هذا أن تكون الشخصيات على نحو إنسانى أو حيوانى .

ولقرأ تلك الحكاية الأسطورية التى دونها هيرودوت فى كتابه نقلا عن أفواه المصريين . يقول هيرودوت

« وهناك طائر آخر مقدس يسمى الفونكس لم أره إلا مصورا ، إذ إنه يزور البلاد فيما ندر ، يزورها كل خمسمائة عام على حد قول أهل هليوبوليس ، وذلك عندما يموت أبوه . . . وبعض ريش جناحيه ذهبي وبعضه أحمر . وهو قريب الشبه جدا من النسر فى هيئة وحجمه . . . وهم يروون أن هذا الطائر يقادر بلاد العرب حاملا أباه إلى معبد الشمس ، ليدفنه بهذا المعبد ، وذلك بعد أن يغطيه بطبقة من المر ، ولكن ينقله يقوم بما يلى : يصنع أولا من المر بيضة بالقدر الذى يستطيع حمله . ثم يحاول حملها ، فإذا انتهى من محاولته ، يفرغ البيضة ويضع أباه فيها . . . وبعد ذلك يلمط بالمر ثمانية المكان الذى جوفه من البيضة وأدخل أباه منه ، على أن يبقى ثقل البيضة واحدا قبل تفريغها وبعد وضع أبيه فيها . وبعد أن يغطى أباه هكذا ينقله إلى معبد الشمس بمصر » .

ويعلق الدكتور أحمد بدوى على هذه الحكاية بقوله : « جرت العادة على أن نسميه ( أى هذا الطائر ) العقفاء ، وأما اسمه المصرى الأصيل فقد كان « بنو » وأكبر الظن أن يكون اشتقاقه من الفعل المصرى « وين » بمعنى أشرق ويزرق ولمع . ويكون معنى الاسم بناء على ذلك ، البراق أو اللامع . ومن هنا جاءت قصة الصلة بين اسم الطائر وبين الحجر الهرمى ( بن بن ) الذى رمز به المصريون إلى التل المتين الذى برز من النون ( الماء الأزلى ) ، أى إلى الأرض التى طفت على وجه الماء ، فإذا هذا الطائر يتلالا من فوقها فيملأ نوره الكون ، ويخرج صوته فيكون بذلك أول صوت دوى فى الوجود ثم تكون « الكلمة » . ويستمر المصريون فى الربط بين هذا الطائر وبين الحجر



الروح ، أو عندما يغضب فيغرق الأرض . والويل إذن للإنسان الذي لا يترك الأسرار الخفية التي تغف وراء جريان النهر الأعظم

فقد حدث أن تمرد الملك فيروم الذي خلف أباه الملك سيزوسيس ، على النيل بسبب فيضانه الشديد الذي أغرق الحقول ، فجاء إلى النيل وأصابه برمح وسط دوائمه . وفي الحال أصيب الملك بأذى في عينه أدى به إلى العمى ، وبقي الملك على هذه الحال مدة عشر سنوات لم يجد معه فيها أى علاج ، ثم جاءه الوحي بعد ذلك وأخبره أن مدة العقوبة قد انتهت .

وهكذا كان حب المصري لبلده وتبجيله ليله مصدر روايات قصصية كثيرة . وقد ظلت هذه الروايات تروى حتى بعد الفتح الإسلامي لمصر

ومن المؤكد أن السبب الذي يقف وراء تقديس المصري أرضه ونيله ، أنهما ضمنا له الخير والأمان على الدوام . . ولاغرو أن نطعم شخصية المصري بالإحساس بالأمان والتأول الدائم بالخير . وليس غريبا أن تنعكس هذه الشخصية الوديمة الأمة فيما كان يروى من حكايات .

فحكايات الطوفان الذي أغرق البشرية رويت لدى شعوب كثيرة . وتعزو هذه الحكايات حدوث الطوفان إلى صراع حاد بين الآلهة أدى إلى أن يكون الإنسان هو كبش الفداء . ومهما يكن الاختلاف بين هذه الروايات ، فإنها تتفق في أن الطوفان أغرق الناس جميعا ، فيما عدا رجلا وامرأة تناسل منهما الجنس البشري مرة أخرى فيما

ولكن الرواية الفرعونية عن الطوفان تختلف كلية في نتائجها هذه الحكايات جميعا .

المطلب الذي ذكرناه ، ثم يه وين المصد الذي يسمونه « أبونو » ويحصلون من كل أولئك رمزا لظهور إله الكون المتبق « أتوم » .

وأخيرا يعرف المصريون السلالات ويتحدثون عنها رمزا للشخص فيسبون قبتها على البحر الذي عرفا في البحر الهرم الذي استنوه « س س » ، ثم يكتونها صفائح من ملحوظ الذهب والمصن . حتى إذا ما اشرفت الشمس وأضأت أشعتها فنة المسلة ، انعكس منها الضوء فأنلر ما حولها من وجود .

وهكذا يصبح هذا الطائر الخرافي بين النور والكلمة ، وهما معا يكونان مفهوم القوة الأزلية القديمة . ونلاحظ أن الحكاية لم تهتم إلا بذكر حادثة زيارة الطائر إلى مصر حذلا معه أباه ، ليدفعه في معبد الشمس ، وهي زيارة تتكرر كل خمس سنوات عام على حد قول الناس . ومضى هذا أن هذا الحادث إما أنه يتكرر مع طائر آخر يأتي إلى مصر ، ليدفن أباه ، أو أنه يحدث تاسخ للطير القديم وأيه في طائر آخر مع أبيه . وعلى كل فإن دلالة حرص الطائر الذي هو رمز للنور والكلمة ، على أن يدفن أباه في معبد الشمس في مصر ، هو أن يدفن في مصر أصل النور وأصل الكلمة ، لأنها المكان الذي ينشع منه النور والفكر في الداحل والخارج .

ولا بد أن تكون هذه الأرض المقدسة التي ينشع منها النور ، لابد أن تكون محروسة من كل شر . ولهذا فإن الطائر أبا فردان ، وضا لما رواء الناس لهيروتوت ، لا يلتقط الدود من الأرض ومن جراح البقر فحسب ، بل إنه يتصيد الحيات التي تطير في الجو وافدة من جزيرة العرب إلى مصر ، وبذلك يحول بينها وبين دخول البلاد .

ونيل مصر هو القوة المهيمنة على خيرات البلاد ، وهو يضمن استمرارها إلى الأبد وإن شح ملؤه في بعض الأحيان فلا يكون كافيًا لرى



الاله آمون سله به وفره من الآلهة ايريس الى اليسار ثم يعانده الى اليمين

وتحكي هذه الحكاية الأسطورية أن الإله الذي أوحى نفسه عندما كان ملكا على الآلهة والناس جميعا ، وقد درله هو البشر مؤامرة . وقد كان جلالة وقتئذ متقدما في السن . وكانت عظامه من فضة ، ولحمه من ذهب ، وشعره من اللازورد الحقيقي

ولكن جلالاته قد فطن لما يذره ضده بنو الشر . وعند ذلك قال جلالاته لمن كانوا في حاشيته : تعالوا ونادوا إلى عيني (أى الآلهة حتحور) ويجب عليكم أن تحضروهم سرا حتى لا يراهم بنو الإنسان فيأخذ قلوبهم الفزع . ويجب عليكم أن تحضروا معهم إلى القصر العظيم حتى يمدوني بنصيحتهم .

من أجل ذلك حضر هؤلاء الآلهة . فقالوا لجلالاته : نتحدث إلينا حتى نسمع حديثك . فقال « رع » للإله « نون » يا أسن إله جنت الوجود ، وأنتم أيها الآلهة الأقدمون ، أنظروا إلى بنى الشر الذين أتوا للوجود بعيني ، فقد دبروا مؤامرة ضدى ، فأحرونى ما عسى أن أفعل فى ذلك . تأملوا ، فإنى لازلت أبحث ، ولن أضعهم حتى أسمع رأيكم فى ذلك . . وعندئذ قالوا لجلالاته : أرسل عينيك لتضعهم لك . لتدبهم لك عندما تنزل بصورة حتحور . . وقال جلالاته هذا الإله : مرحبا مرحبا يا حتحور . لقد فعلت ما أرسلتك من أجله . فقالت له هذه الآلهة : بحياتك لقد تعلبت على بنى البشر ، وقللى فرح لذلك .

وقال « رع » : تعالوا نادوا رسلى المصرعين فى العند حتى يعدوا مثل ظل الجسم . وقد أحضر هؤلاء الرسل ، فقال لهم جلالاته هذا الإله : أسرعوا إلى الفنتين (أسوان) . واحضروا لى كمية عظيمة من الطفل الأحمر . فأحضر له هذا الطفل الأحمر . ثم إن جلالاته هذا الإله العظيم أمر الإله « ذا الذؤابة » الذى فى عين الشمس أن يطحن هذا الطفل الأحمر . ثم أعدت الخادعات شعيرا للجمعة وأضيف له هذا

الطفل المطحون ، فصار يشه الدم الشرى . ثم حهر ٧٠٠٠ إريق من الجمعة ، ثم حضر جلالاته الملك « رع » ، ملك الوحشين القلى والبحرى ، وبصحبته هؤلاء الآلهة ليروا هذا الشراب . . وقال « رع » : أحملوها الآن إلى المكان الذى قالت عه : إنها ستقتل فيه بنى الإنسان

ويكر جلالاته « رع » فى أحصاق الليل ، ليصب هذا الشراب النجوم . . وفى الصباح ذهبت الآلهة ووحدتها غطيت بالفيضان ، وكان وجهها جميلا فيه ، فشربت ، وكان الشراب لذيفا إلى قلبها فسكرت ، ولم تع بنى الإنسان .

فهذه الحكاية الأسطورية تكشف لنا فى وضوح عن طبيعة الشعب المصرى السمحة ، وعن ميله الأصلي إلى المحبة والسلام ، لا العنف والبطش ، فعلى الرغم من أن الإله « رع » هو الذى اشتكى من تأمر الشر ضده ، وعلى الرغم من أنه استدعى مجلس الآلهة لاستشارته ، فى الوسيلة التى يمكن أن يردع بها البشر الذين تأمروا ضده ، فإنه لم يرض فى النهاية أن يقضى على البشرية ، كما هو الحال فى روايات الطوفان التى رويت عن الشعوب الأخرى ، ومن ثم فقد كان تديسه لتلك الخدعة التى استطاع من خلالها أن يمتص غضب الآلهة حتحور من ناحية ، وأن ينقذ البشرية من ناحية أخرى .

لقد كان هذا النمط من الحكايات الأسطورية متطورا ومميزا فى أدب مصر القديمة ويرجع السبب فى تطوره وتميزه إلى أنه لم يكن مجرد قص يحكى عن الصراع بين الخير والشر ، بل كان محملا بمغزى إنسانى كبير . . ويتنوع هذا المغزى من حكاية لأخرى ، ولهذا كان غزيرا فى دلالاته

وربما كانت الحكاية التالية مؤيدة لهذا المعنى .



« كانت إيزيس امرأة حكيمة الكلام وكان عقلها أكثر مكرًا من ملايين الرجال ، وكانت أمقل من ملايين الآلهة .. وقد كان «رع» يدخل السماء كل يوم على رأس ثوتية ويحلس على عرش الأفيين ، غير أن الشبخوخة المقدسة جعلت لعبه فمه يسيل وعلى ذلك بعض على الأرض وسقط لعابه عليها فجمعت إيزيس في يدها بالتراب الذي كان عليه وسوته في صورة ثعبان فخم .. غير أنه لم يتحرك كأنه حي آمنها ولكنه امتد على الطريق الذي كان من عادة الإله العظيم أن يمر به .. وعندئذ لدغه الثعبان الفخم ، حتى نفث فيه النار المتقدة التي خرجت منه . فصاح الإله المقدس .. وارتمدت شفتاه وزلزلت كل أعضائه لأن السم كان قد سرى في جسمه » .

« وعندما استرد الإله قلبه ثانية نادى أتباعه : تعالوا إلى أنتم يا من أنتم إلى الوجود من جسمي ، أنتم أيها الآلهة الذين خرجوا مني ! وذلك لأخبركم بما حدث لي ، لقد لدغني شيء رديء ، وقلبي لا يعرفه وهني لم تروه وهني لم تسوه . ولا أعرف من بين الذين خلقتهم ولم أشعر بألم مثله .. وإني أمير وابن أمير ، وإني بلة إله اتخذت وجودها من إله ، وإني عظيم وابن عظيم ، اخترع والذي أسمى ، وإني .. لي عدة أسماء وعدة أشكال . وقد أعطاني والذي ووالدتي اسمي وقد بقي مخفيا في جسمي منذ ولدت حتى لا يكون لساحر أو ساحرة سلطان علي .. » .

عندئذ أتت إليه إيزيس ضمن من أتوا ، ونصيحتهما نفس الحياة ، وأقوالها تطرد المرض ، وكلمتها تعطي الحياة من أعطاه النفس فقالت : ما الذي حدث ؟ ما الذي حدث ؟ .. وبعد ذلك قالت إيزيس « لرع » : أخبرني عن اسمك أيها الوالد المقدس ، لأن الرجل الذي تولى باسمه تعويذة سيقي حيا . فأجابها « رع » : أنا الذي خلقت الثور للقرعة . وعلى ذلك جاء الأب إلى عالم الوجود . وأنا الذي كونت السماء وأسرار الأفيين ووضع أرواح الآلهة فيها . وأنا الذي فتح عينيه ثم جاء النور إلى الوجود ، والذي أغمض عينيه فجاء الظلام إلى الوجود ، والذي يلمره بجرى النيل ، والآلهة لا يعرفون اسمه . وأنا الذي افتتح الأعياد السنوية وأنشأ النهر ، وأنا الذي خلقت نار الحياة لأجل أن توجد أعمال .. » .

« عندئذ قالت « إيزيس » للإله « رع » : أن اسمك لا يوجد بين الأسماء التي تلوتها علي ، فأخبرني به ليخرج السم ، وذلك لأن الرجل الذي ينطق باسمه سيمش . ثم أخذ السم يحرقه بفضاعة ، وأصبح أقوى من اللهب أو النار ، فقال جلالة « رع » : أخبرني أذنك أينها البت « إيزيس » ، وسيتقل إسمي من جسمي إلى جسمك ، وإذا خرج إسمي ليتقل إلى قلبك ، فأنتى به لابنك « حورس » .

وعلى ذلك كشف الإله العظيم عن اسمه للإلهة « إيزيس » . ثم قالت إيزيس الساحرة العظيمة : أيها السائل السام أخرج من « رع » ، وأنت يا عين حور أخرج من الإله . تعالى إلى الأرض أيها السم

القوى ، أنظر ، إن الإله العظيم قد باع باسمه إن « رع » يعيش والسم قد مات : وهكذا تكلمت إيزيس العظيمة أميرة الآلهة التي تعرف « رع » باسمه الحقيقي .

إن البؤرة التي تلتف من حولها الأحداث ، كما يلتف من حولها الحوار في هذه الحكاية هي البحث عن الاسم الحقيقي للإله « رع » ، وهو ما كانت إيزيس تسعى في الكشف عنه . على أن إيزيس لم تتحرك إلا عندما رأت لعب الشبخوخة يسيل من فم الإله رع . وعندئذ أدركت إيزيس ، بعد بصورها ، أن الحياة يمكن أن تنتهي عند هذا الحد ، مالم يودع الإله رع جوهره في خليفة له . والجوهر شيء غير مسمى وهو باطن لا ظاهر . ولهذا فإن كل ما ذكره « رع » عن إسمه وصفاته لم يعجب إيزيس ، لأنها كانت تبحث عما وراء هذا كله .

ولهذا فإن إيزيس سعدت ، عندما باح الإله « رع » بمكنون سره ، وهو سر الوجود والحياة ، وعندما انتقل هذا السر عبرها إلى ابنها حورس ، صرخت قائلة : « إن رع يعيش والسم قد مات » .



وإذا كانت الحكايات السالفة ما تزال تدور ، في فلك الأساطير ، فإن الحكايات التالية تنتمي إلى نمط آخر روته شعوب العالم أجمع ، وهو نمط القصة الخرافية . ويرشدنا هذا النمط بحق إلى فن القصة في التراث الفرعوني كما يكشف لنا عن كثير من ملامح الشعب المصري وكثير من تصورات ومعتقداته التي تعيش معه في حياته اليومية .

وتعد النماذج التي تقدمها وشيكا الأصول الأولى لكثير من الروايات التي ظهرت لهذه النماذج لدى شعوب مختلفة كما أن الموضوعات الجزئية ( الموتيفات ) التي استعملتها استقلت في كثير من أنماط القصة الخرافية .

ويتميز القصة الخرافية بأنه يتعد عن جو الآلهة من الحياة وشخصها الطبيعية ، وذلك على الرغم مما يشيع فيه من جو السحر والخرافة .

وهنا نربط بين نموذجين يؤكد كل منهما فن القصة الذي انتشر فيما بعد وبرز في حكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة ، كما أننا نقدم نموذجين آخرين يعدان أصلا لروايات انتشرت انتشارا كبيرا فيما بعد باعتراف الباحثين في القصص الشعبي .

أما الحكايتان اللتان تربط بينهما فهما حكاية « خوفو والسحرة » . وحكاية « الغريق » .

وتحكي الحكاية الأولى أن الملك خوفو كان جالسا ذات مساء ينسلم مع ابنائه فأخذ كل ابن من أبنائه الثلاثة يقص عليه أغرب ما عنده . فقام الأمير خضر يتكلم وقال : « أنا أقص على جلالتك أعجوبة حدثت في عهد والدك « نيك » .

وأخذ يقص عليه قصة رئيس المرتلين في عهد الملك « نيك » ، وزوجته التي كانت تخونه مع أحد المدنين . وكيف أن رئيس المرتلين استطاع أن يستخدم مقدرته على السحر في صنع ثعالب لتساح ، واستطاع بسحره أن يفت في الروح وأن يجعله يقبض على عشيق زوجته الخائنة بينما كان يتزل ليستحم في الماء .

ويختتم الأمير خضر حكايته موجها الكلام إلى أبيه خوفو بقوله : « انظر ، إن هذه أعجوبة حدثت في عهد والدك « نيك » ، وهي من أعمال رئيس المرتلين و « ياونر » العظيمة .

عندئذ رد الملك خوفو قائلا : فليقدم للملك « نيك » ألف رغيف من الخبز ومائة إناء من الجعة ونور ، وكيلين من البخور ، ولبع رئيس المرتلين « ياونر » فطيرة وإبريقا من الجعة وقطعة كبيرة من اللحم وكيلا من البخور ، لأنني رأيت مثلا من علمه ، وقد نفذ كل ما أمر به جلالته .

ثم شرع بعد ذلك الأمير « يوفرع » يحكي حكايته ، فحكى عن أعجوبة أخرى حدثت في عهد الملك سفرو . ففي يوم من الأيام شعر الملك سفرو بالملل والاكئاب ، فأشار عليه أحد حاشيته قائلا :

« إذا ذهبت جلالتك إلى بحيرة البيت العظيم ، اركب قارباً كل مافيه عذارى من أمام قصرك ، عندئذ قلب جلالتك ينشرح حينما ترى كيف يجدفن جينة وروحة . وعندما ترى الأماكن اللطيفة التي على البحيرة وتنظر إلى حقولها وشاطئها الجميلين ، فإن قلبك ينشرح بذلك » .

فاستجاب الملك لهذه النصيحة وركب المركب الذي جمع فيه عشرين من العذارى اللاتي قمن بالتجديف . وبينما كان الملك سعيدا وسطهن إذ يواجهن منهن تكف عن التجديف بينما كانت تنظر في لهفة في الماء كأنما كانت تبحث عن شيء سقط منها . فلما سأله الملك عما حدث لها أجابه بأن حلية في شعرها تعثر بها سقطت في الماء . فطمأنها الملك بأنه سيحضر لها بديلا منها ولكنها أصرت أن توقف المركب حتى تعثر على حليتها . فاستدعى الملك رئيس المرتلين الذي جاءه مسرعا وقرأ تعويذة ، فإذا بالماء ينحسر في جانب وظهرت الحلية في قاع البحر ، فالتقطها وأعطاهها للفتاة ثم قرأ تعويذة أخرى فإذا بالماء يعود لحالته الأولى .

وجاء دور الأمير « حردادف » في أن يحكي قصته الغريبة فقال للملك : « إنك لم تسمع إلى الآن غير أمثلة لسحرة سبقونا ، والإنسان لا يستطيع أن يتبين فيها الصدق من الكذب ، غير أنه في زمنا هذا يوجد ساحر » .

فقال جلالة : من هو يا حردادف ، يابني ؟ فأجاب الأمير حردادف : « يوجد مدني اسمه « ددي » يقطن في دد - سفرو ، بلغ من العمر مائة وعشرة أعوام ، ويأكل خمسمائة رغيف من الخبز ، وفخذ

نور من صف اللحم ، ويشرب مائة إبريق من الجعة إلى يومنا هذا وهو يعرف كيف يركب ثاثة رأسا قد قطع ، ويعرف كيف يحمل الأسد يتبعه وحله يمر على الأرض . وهو يعرف عدد الأفعال التي يحتوي عليها معبد « تحوت » .. واتفق أن حلالة الملك خوفو كان دائما يبحث عن أفعال معبد « تحوت » ليعمل لهرمه مثلها . وعندئذ قال جلالة : أنت بفك يابني حردادف متحضره لي .. » .

« ولما وصل الأمير حردادف إلى مقر الملك ، دخل ليقدم تقريره للملك خوفو : فقال الأمير « حردادف » أيها الملك ، سيدى ، لقد أحضرت « ددي » فقال جلالة : « ادع وأحضره لي » .

ثم ذهب الملك إلى القاعة ذات العمدة في القصر وأحضر « ددي » إليه . وقال جلالة : كيف كان ذلك يابني ؟ إلى لم أرك قط من قبل ؟ . فقال « ددي » : إن من يطلب عليه أن يحضر . إن الملك طلبني ، وأنا قد أتيت . فقال جلالة : « أصبح ما يقال من إنك يمكنك أن تتركب ثاثة رأسا قد قطع ؟ فقال « ددي » : نعم أعرف ذلك أيها الملك ، يامولاي ، فقال جلالة : احضروا لي سحيا من السحن حتى يوقع عليه عقابه . فقال « ددي » : ولكن ليس على رجل أيها الملك يامولاي . انظر ليس من الخير أن يحرق شيء مثل هذا على الماشية الساية ؟

فلما حقق « ددي » هذا الفعل السحري ، سأله الملك بعد ذلك عن عدد أفعال معبد تحوت ، ولكن « ددي » أجاب بأنه لا يعرف عددها ولكن يعرف أين هي . فلما سأله الملك عن مكانها ، أجاب بأنه يعرف مكانها ولكنه ليس هو الذي يوسعه أن يحضرها . فسأل الملك عن إذن يستطيع أن يحضرها ، أجاب « ددي » : « أنه أكثر ثلاثة الأطفال الذين في بطن « رد - ددت » . وسأله الملك عن تكون « رد - ددت » فأجاب « ددي » : إنها زوجة كاهن رع في بلدة « سخبو » وهي التي حملت في ثلاثة أطفال « لرع » وب « سخبو » ، وقد أحمرها أنهم سيتولون هذه الوظيفة الكبرى ( أى الحكم بعد أسرة خوفو ) في هذه البلاد ، وأن أكبرهم سيكون الكاهن الأعظم في عين شمس » .

فلما لاحظ « ددي » أن الحزن قد خيم على « خوفو » قال له : استمحك عفوا ، ما هذه الحالة أيها الملك يامولاي ؟ أمن أجل ثلاثة أطفال ؟ وعلى ذلك أقول لك : ابنك فابن ابنك ، وبعد ذلك واحد منهم » .

ولم يملك الملك خوفوردا على ذلك ، ولكنه كافأ « ددي » على هذه المعلومات بأن جعله يقيم في بيت « حردادف » .

ولما جاء « رد - ددت » المخاض ، أرسل إليها الإله « رع » من يساعدها في الولادة ومن بينهم « إيزيس » .. وولدت « رد - ددت » ثلاثة أطفال ذكور . وصنعت إيزيس لهم ثلاثة تيجان أخضتها في كومة من الشعير ثم حملت الشعير في خزانة وأغلقتها . فلما ذهبت



الخدمة ، بأمر من سيدتها لإحصار بعض الشعير من الحراة ، إذ بها نسج غاه وموسيقا ورقصا ، مدعت وأجبرت سيدتها التي تحفت من هذه الأصوات وعلت أنها تعير عن الاحتفال بأبهاء رع الثلاثة الذين سيصبحون ملوكا فيما بعد

وذلك يوم أغضبت «رد» حدثت «الخدمة التي كانت تعلم بهذا السر وتكتم بناء على أمر سيدتها» فأرادت أن تنضم منها وقالت : «لقد ولدت ثلاثة ملوك ، وسأذهب وأخبر جلالة الملك «خوفو» بذلك» .

وسمعت «رد» حدثت بهذا التهديد ، فأكابت وجلست حزينة ، وتصادف أن دخل عليها أحد الخادمة وهي على هذا النحو ، وعرف سر حزنها ، فسلط على أخت تسامحا قبض عليها وهي تقرب من الماء ، ثم ذهب إلى سيدته بذلك فشعرت بارتياح لهذا الخبر .

والى هنا تنتهي قصة خوفو والسحرة ، أو بالأحرى إلى هنا تنقطع البردية . فهذه الحكاية تعد من الحكايات الشعبية التي ربما كانت تزور بعد عصر أسرة خوفو ، لتعزل انتقال الحكم من أسرته إلى أسرة أخرى . ولا بد أن يتوقع أي نسط من القصص المروى في هذا الوقت كان يداخله الحو الأسطوري ، كما كان يداخله السحر والخرافة ، ذلك أن الأسطورة والسحر والخرافة كانت جزءا من الواقع . وعلى الرغم من أن حردادف تشكك لو شاء أن يشكك والده خوفو في مدى صدق الحكايتين اللتين حكاهما أخواه من قبله ، فقد حكى لولده ما هو أشد سحرا وأبعد في جوه الأسطوري .

على أن ما يهمنا من هذه الحكاية أنها تمثل تطورا في صنعة الفصص التي توارثتها الشعوب فيما بعد . وتمثل هذه الصنعة في توليد الحكاية من الحكاية وتصعيد حركة الفصص حتى تعود بها إلى نقطة البداية ، والديابة في حكايتها أن الملك خوفو يشعر بالملل ، وأراد أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، عن طريق الاستماع إلى الفصص أما النهاية فهي الوصول إلى حالة الشاط النفس والفكرى التي لا مجال للملل فيها ، ومضى هذا أن خوفو وصل إلى ما كان يسعى إليه في البداية وهو أن يدفع عن نفسه الإحساس بالملل .

ومثل هذا الأسلوب ، أضحى أسلوب التوليد والتصعيد في حركة الفصص ، عرف في قصص ألف ليلة وليلة ، ومازال يعرف قصصا وقصص الشعوب الأخرى حتى اليوم .

ونسب بهذه الحكاية حكاية الغريق . فهي تقوم كذلك على أساس من التوليد والتصعيد في الفصص . ولهذا فإننا نسمع أكثر من صوت ، لأن كل صوت يسلم الفصص إلى الصوت الآخر . فالغريق هنا ليس هو البطل الأساسي في هذه الحكاية ، ولكنه الراوى الوسيط بين مأساة البطل الأساسي وما يحكيه حوله على لسانه وعلى لسان غيره من بعده بهدف البحث عن حل لمأساته .

فقد حدث أن أرسل الملك أميرا من أمرائه إلى بلاد الصومال

ليحضره بعض الفئاس من هناك . فلم يوفق الأمير في مهمته . فصار من ذلك فقد صادفته أحوال حسيمة أخرته عن العودة ، ولكنه وصل إلى النهاية سليما إلى أرض الوطن ، ولكن الخوف بلغ منه مبلغه إذ كان يتوقع عقابا قاسيا من قبل فرعون لعدم تحقيقه رغبته ، ومن ثم ظل مترددا في مقابلة الملك . وكان له تابع أمين أحزنه مראה على وجهه متبوعه من الحزن والألم ، فأراد أن يهديه خاطره ويقوى من ثقته بنفسه فقال له :

« تأمل ! لقد عدنا بسلام ووصلنا إلى بلادنا . اصنع إلى الأمير ! أتى فرد خلوا من المبالغة ، اغسل نفسك ، وصب الماء أصابعك ، وتكلم إلى الملك وأنت مالك شعورك ، وأجب من تعلم ، وإن قم الإنسان هو الذي ينجيه ، وكلامه هو الذي يجعل اليرفون به ... »

ومع ذلك ساقص عليك شيئا مما تلا لفصنتك . فقد حدث شخصيا عندما أقبلت إلى إقليم مناجم الملك ذاهبا إلى البحر في صرذرها ١٢٠ طولا و ٤٠ عرضا . وكان فيها ١٢٠ بحارا من نخبة مصر وكانوا يتعرفون السماء وكانوا يتعرفون الأرض ، وكانت قلوبهم أثبت قلوب الأسود ، وكانوا يتنبئون بالعاصفة قبل أن تحدث . . . وقد عاصفة ونحن ما زلنا في البحر وقبل أن نصل إلى الأرض . وقد قاء الريح فضاغت من شدتها ، وجاءت موجة ذرعا ثمانية ارتفاعا ، وحملت من على سطح السفينة مع الصاري . . . وبعد ذلك غرأ السفينة . . . وقد رمت بي موجة إلى جزيرة . وقد قضيت ثلاثة أحيدا ولم يكن لي رفيق غير قلبي ، ونمت في خياه من الخش واحتضنت ثم وقفت على قدمي ، لأجد ما يمكن أن أضعه في فمي فوجدت تينا وعينا هناك ، وكل أنواع الخضر الجميلة . . . وكان هنا سمك وطيور ، ولم يكن هناك شيء لا يوجد فيها . وعندئذ أشبع نفسي وتركت بعضها على الأرض ، لأن حملي كان ثقيلا على ذراعي ثم أخلت زنادا ولوقلت نلوا لنفسي وقلمت قربانا مشربا للالهة .

وبعد ذلك سمعت صوت رعد وظننت أنها موجة بحر ، فتكسرت الأشجار وزلزلت الأرض ، ولما كشفت عن وجهي وجدت أنه ثعبان يقرب مني ، وكان ذرعه ثلاثين ذراعا طولا ، ولحيته يزيد طولها على خمسة أذرع ، وكان جسمه مرمعا باللذهب وحاجباه من خالص اللازورد ، وقد كان في غاية من العقل ثم ففر فاه لي حينما كنت ملقى على بطني أمامه وقال لي : من أحضرك هنا أيها الصغير ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ وإذا تأخرت عن إجابتي عن أحضرك إلى هذه الجزيرة جعلتك لا تجد نفسك إلا ترابا ، وتصير كالذي لم يكن قد ربي . فأجبت : إنك تتحدث إلي ، ومع ذلك لم اسمع ما تقول . إني في حضرك ولكن حواسي قد ذهبت .

وأعاد إليه الثعبان أسئلته وقال : « من أحضرك إلى جزيرة البحر هذه التي يحيط بها الماء من الجانبين ؟ »

فقص الرجل على الثعبان ما حدث له ، وعندئذ أشفق عليه الثعبان وقال له : « لا تخف أيها الصغير ، لا تخف . . . ولاندع محياك بصغر مادمت قد جئت إلى . أنظر ! لقد حفظك الإله حيا ، ليحضرك إلى جزيرة الطعام الوفير التي لا شيء إلا وينمو فيها . . . وأنظر ، مستنضى الشهر بعد الشهر في هذه الجزيرة إلى أن تتم أربعة أشهر ، ثم تأتي سفينة من مقر الملك تحمل بحارة تعرفهم ، وستذهب معهم إلى مقر الملك ، وتموت في نفس بلدك . . . ما أشد فرحة الذي يقص ما جرى له بعد أن تمر الكارثة . وهكذا ساقص عليك شيئا مما تلا لهذا الذي حدث في هذه الجزيرة . »

وهكذا يسلم المرافق الكلام إلى الثعبان الذي يستمر في رواية مغامراته كذلك فيقول : « وذلك أني كنت فيها مع أخوتي وأطفالي في وسطهم ، وكان كل عددا ٧٥ ثعبانا أولادى وأخوتي ، هذا غير بنت امرأة مسكينة كانت قد أحضرت إلي ، ثم انقض شهاب فذهب هؤلاء في النار بسبه . وقد حدث هذا وأنا لست من بين الذين أحرقوا .

وقد كنت أموت من أجلهم عندما وجدتهم كومة من الحث فإذا كنت شجاعا فأكبح جماع قلبك ، على أنك ستضم أطفالك وتقبل زوجتك وترى منزلك ، وهذا أحسن من كل شيء . وستصل إلى مقر الملك ، وتسكن هناك وسط أولادك . »

وشكر الرجل للثعبان قوله ، ووعد أنه يحمل إليه فيما بعد هدايا من الفئاس والعطور . ولكن الثعبان استخف به وختم كلامه معه بأن قال له : « ولكن الواقع أنك لن ترى قط هذه الجزيرة بعد سفرك ، لأنها ستصير ماء . »

ثم استأنف المرافق روايته للأمير فقال : وبعد ذلك أتت هذه السفينة كما تنبأ . وذهبت وتسلفت شجرة طويلة ، ورأيت أولئك الذين كانوا فيها ، وذهبت لأخبره ، فعلمت أنه قد عرف ذلك من قبل وقال لي : بسلام بسلام للوطن ، أيها الصغير ، وشاهد أطفالك واجعل لي اسما حسنا في مدينتك ، اسمع فإن هذا هو كل ما أبغى .

ولما ألقى بنفسي على بطني لأشكره ، قال لي : انظر ، متصل الحاضرة بعد شهرين ، وستضم أولادك في حضرك ، وتصير شابا مرة ثانية في مقر الملك ، ثم تدفن .

ثم سحنا شمالا إلى حاضرة الملك ووصلنا إلى العاصمة في شهرين كما قال ، ومثلت أمام الملك وقدمت له هذه الذخائر التي أحضرتها من هذه الجزيرة ، وقد شكرني أمام كل غباط الأرض قاطبة ، وعينت حاجبا وكافأني ببعض حشمه .

ثم ختم كلامه للأمير بقوله : « أنظر إلى بعد أن وصلت الأرض وبعد أن شاهدت ما لاقت . اسمع لما أقول ، أنظر ، إنه من الخير للناس أن يصغوا . »

لقد قيل : إن حكاية الغريق الفرعونية تعد أصلا لحكايات

السندباد ، سواء تلك التي رويت في التراث الهندي أو تلك التي دونت في حكايات ألف ليلة وليلة . ووجه الشبه بين الحكايات الفرعونية والحكايات الأخرى ، هو أن هناك شخصين ، أحدهما يبالغ في تمناته والآخر حاض ضمار التحارب ، بحاسة التجارب الحرة ، فإزداد علما وحكما ، ثم أراد أن يوصل حكمته للشخص الأول ، لعله يدرك أن إحساسه بالنعاسة يبالغ فيه ، وأن التحارب تصقل الإنسان إذا ما استغاد منها ونسى شخصيته من خلالها

كما أن هناك وجه شبه آخر يمثل في تلك المغامرة البحرية التي طوحت بالسندباد الحرة ، إذا جاز لنا أن نطلق هذا الاسم على الشخص المرافق للأمير في الحكاية الفرعونية ، وألقت به في تلك الجزيرة الغريبة التي خاضها السندباد البحري في ألف ليلة وليلة .

وقد يبدو وجه الشبه ضلأ بين الحكاية الفرعونية وحكاية رحلات السندباد السح ، ولكن الحكاية الفرعونية تعد ، ولا شك ، الليرة الأساسية التي تراكت حولها المغامرات الشيقة فيما بعد .

أما الحكاية الثالثة التي نود الإشارة إليها ، إذ إنها تعد كذلك من الحكايات المهمة التي قامت حولها الدراسات المقارنة المسبهة ، فهي حكاية الأخوين

وحكاية الأخوين تعد مزيجا رائعا بين الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية . [ وتحكي الحكاية أن الأخوين «أنوبيس» و«باتا» كان يسكان مريلا واحدا . وكان «أنوبيس» متزوجا في حين أن «باتا» كان سنانة إنه ، لأن الأول غنى بتريته ، كان يساعد في الزراعة وتربية الماشية . وكان الأخوان يعيشان في وثام تام ، حتى حدثت القطيعة بينهما بسبب زوجة «أنوبيس» ، الخاتنة . فقد حدث أن أرسل «أنوبيس» أخاه المطيع ، ليحضره له من بيته بعض البلور ، إذ أن البلور التي كانا يبلرانها في الحقل لم تكن كافية . ولما دخل باتا بيت أخيه وطلب من زوجته أن تحضر البلور التي طلبها أخوه ، أمرته زوجة أخيه أن يذهب بنفسه إلى مخزن الغلال ويحضّر البلور بنفسه . ولما حضر بالبلور مر على زوجة أخيه التي كانت وقتل تشط شعرها أمام المرأة . ونظرت الزوجة إلى الأخ «باتا» نظرة اشتها واسترقت وأخلت تتحدث معه بمذبة إعجابها بقوته وجماله . وفي النهاية راودته عن نفسه فنهزها وأخبرها بأنها بمثابة أمه ، كما أن أخاه بمثابة والده . ثم تركها وخرج حاملا البلور بعد أن أخذ وعدا على نفسه ألا يقص خدعتها الماكرة .

ولكن الزوجة خشيت أن يفضح الأخ الأصغر «باتا» أمرها لدى أخيه . فادعت المرض ونامت في السرير ولما حضر زوجها أخلت تن وتناوه . ولما سألها زوجها عما بها ، أخبرته بأن أخاه «باتا» أراد أن يعتدي عليها ، فلما أبت ضربها وخرج .

وبينما كان باتا عائدا إلى البيت بعد ذلك ، كشفت له إحدى بقراته عن السر وأوعزت إليه بالهروب لأن أخاه عازم على قتله . وهرب



« باتا » وأسرع « أنويس » في أثره ، ولكن الآلهة جعلت بينهما بحرا . ووقف الأخوان في مقابل بعضهما الآخر على شاطئ البحر ودلر بينهما نقاش انتهى بأن أنويس علم بخيانة زوجته التي قتلها بعد ذلك . لما « باتا » فقد أخبر أخاه بأنه لن يعود إليه ثانية ، وأنه سيرحل إلى غابات الأرض حيث يودع قلبه زهرة فوق شجرة من أشجار الأرض . ثم طلب من أخيه ، على سبيل التكفير عن ذنبه ، أن يحضر لإخفاة إذا مات قلبه . وعلامة هذا أن يجد كأس الجعة التي يشربها تغور فجأة . وعندئذ اشرق الأخوان .

ورأت الآلهة أن تكافئ « باتا » المظلوم بعد ذلك ، فخلقت له امرأة جميلة ، لكن يعاشرها معاشرة الأزواج . وعاش باتا سعيداً مع تلك الزوجة .

وذلك يوم حلل « باتا » زوجته من أن تخرج إلى شاطئ النيل وحدها . ولكن الزوجة عصت أمره وخرجت بمفردها إلى شاطئ النيل ونزلت تستحم فيه . وسقطت خصلة من شعرها في النيل وحملها التيار إلى المكان الذي يجلس فيه فرعون بحوار الشاطئ . وفي الحال فاحت الرائحة العطرة من خصلة الشعر إلى درجة أن عفت المكان وكذلك ملابس فرعون . وعلم فرعون أن تلك الرائحة العطرة مصدرها خصلة الشعر التي حملها إليه تيار الماء . وفي الحال أرسل رسلاً ليحضروا إليه صاحبة هذه الخصلة .

وحملت زوجة باتا إلى فرعون . ولكنها طلبت من فرعون من قبل أن يتزوجها أن يهشم شجرة الأرض التي كان قلب زوجها « باتا » مستكناً في زهرة فيها . واستجاب فرعون لمطلبها وأعطت المرأة أن زوجها « باتا » قد مات وانتهى .

وفارت الجعة فجأة في الكأس الذي كان الأخ أنويس يشربه . وفي الحال تذكر أن أخاه في خطر ، كما تذكر وعده لأخيه بأن يخفف لإخفاة . ولما وصل أنويس إلى غابات الأرض ، رأى الشجرة مهشمة ووجد الزهرة التي بها قلب أخيه ملفاة على الأرض . فأخذ الزهرة ووضعها في ماء ، وسرعان ما دبت الحياة في القلب وفي الجسد معا ، وجلس باتا ليتحدث إلى أخيه وقال له ، إنه سيحول نفسه ثورا رائعا وعليه أن يركبه ويلعب به إلى فرعون الذي اغتصب منه زوجته . ووصل الأخ أنويس وأكب أخاه الثور باتا . ولما رأى فرعون الثور لم يتمالك إعجابه به واشتره من أنويس . ودخل باتا الثور خلسة على زوجته وكشف عن نفسه . وعندئذ ألحت الزوجة على فرعون أن يذبح الثور . ولم يفهم فرعون سبب هذا الإصرار ولكنه رضى لمطلب الزوجة وذبح الثور . وتناقلت فطرتان من الدم على الأرض ونبتت منهما شجرتان من السنو . وعذ فرعون والناس هذا النمو الساجي . للشجرتين معجزة من المعجزات ، ولم تكن الزوجة تدرى أن زوجها باتا قد تسربت روحه إلى هاتين الشجرتين .

ولما كانت الزوجة تشرح في ظل إحدى الشجرتين ، كشف لها باتا مرة أخرى عن نفسه . واستشاطت الزوجة غضبا وأصبرت على

قطع الشجرتين ، وقطعت الشجرتان وتطايرت شطبتان منهما واستغرقتا في جوف الزوجة ، وحملت الزوجة من هاتين الشطبتين وهي لا تدري أنها حملت من زوجها باتا . وسعد فرعون بالحمل ظنا منه أن الزوجة ستلد طفلا منه .

وولدت الطفل وترعرع في بلاط فرعون . وعندما مات فرعون كان الابن قد شب عن الطوق وخلف فرعون في المملكة .

على أن هذا الابن لم يكن في النهاية إلاباتا بعينه ولما كان البلاط قد خلا من فرعون ، فقد كشف باتا عن نفسه لزوجه للمرة الأخيرة وقتلها ، ثم استدعى أخاه أنويس وعينه ولي عهده .

هذه هي حكاية الأخوين اللذين فرقت بينهما خيانة زوجة . الأول ثم جمعت بينهما في النهاية خيانة زوجة الأخ الثاني ، وذلك أن ثار كل منهما لنفسه . ومن المعروف أن الحكاية الأم التي تجميع حكايات ألف ليلة وليلة المتفرقة ، هي حكاية خيانة زوجة الـ شهر يار له . ثم عادت ألف ليلة وليلة وأكدت هذا الموضوع في الحكاية الأولى التي تصدر المجموعة . ففي هذه الحكاية هجر الملك ومملكته بسبب خيانة زوجته له ، ورحل إلى أخيه الملك الذي يقيم في بلد آخر ليسرى عنه بعض همه . وكان هذا الملك يتصور أنه مع زوجته ، ولكن أخاه اكتشف خيانة زوجته له مع عبد أسود بينما الزوج يقوم برحلة صيد في الخارج . وعندما عاد الزوج من رحلته أفضى إليه أخوه بسر خيانة زوجته له مع العبد الأسود . وعندئذ الأخوان المملكة ، بعد أن انتقم كل منهما من زوجته .

وتكرر رواية حكاية الأخوين في كثير من البلاد ، مما أثار الباحثين بعقد مقارنات بين الروايات المختلفة بهدف الوصول الأصل الأول لهذه الروايات ، فإذا بهم يجمعون على أن الحكاية المصرية القديمة تعد الأصل الأول لهذه الروايات .

على أن القصص المصرية القديم لم يظهر تأثيره في آداب العال في الموضوعات وفنية القصص فحسب . بل إنه غذاه كذلك بكثير من « الموتيفات » التي استقلت في أنماط كثيرة من القصص . ومثال هذا « موتيف » النبوة التي تتحقق وتجعل الإنسان عباً لقلده كما حدث في حكاية « الأمير المسحور » فقد تنبأت النبوة إثر ولادة هذا الأمير بأن سيلقى حتفه بسبب كلب أو ثعبان أو تمساح . وحرص الأب كل الحرص على أن يبعد ابنه كلية عن هذه الحيوانات ولكن الابن بدا يتعرف على هذه الحيوانات بالضرورة عندما كبر . بل إنه أصر على أن يكون له كلب خاص به . وحقق له الأب مطلبه . ثم تحدث المفاجآت عندما يواجه الابن التمساح والثعبان فيما بعد . وهنا يصل التشويق في الحكاية إلى قمته ، إذ يظل القاري متلهفاً لأن يعرف كيف يلقي الابن حتفه ، وعلى يد أي من هذه الحيوانات الثلاثة ، وبخاصة وأن الكلب نطق في النهاية وقال له : إنه سيلقى حتفه على يديه . ويهرب الابن من الكلب ويلقى بنفسه في النهر . وهناك يصادف التمساح الذي يصرح له بنفس العبارة ، ولكنه يخبره بأنه سيمنحه الحياة إن هو قفى على

الثعبان الذي يؤرقه في النهر . وإلى هنا يصل التشابك في القصة إلى نقطة محيرة ، وإلى هنا كذلك ينقطع النص لتناكل الرديئة . وكان الحكاية بهذه النهاية تطلب من القاري أن يكملها وفقاً لحياه .

ويرد في هذه الحكاية موتيف آخر أصبح متشرا في القصص العالمي وهو موتيف الأمير الذي يصل إلى مدينة غريبة حيث يجد رموساً معلقة . وعندما يسأل عن هذه الرموس ، يحكى له أنها رموس شباب جاموا لخطبة الأميرة التي وضعت شرطاً لمن يريد الزواج منها أن يتمكن من أن يطير إلى نافلتها التي تبعد عن الأرض مسافة كبيرة . وكل أمير يفشل في هذه المحاولة تقطع رأسه إلى أن جاء الأمير المسحور قائم المحاولة بنجاح وتزوج الأميرة .

وربما كانت أكثر الموتيفات ابتكاراً بخاصة في هذا الزمن المبكر ، ذلك الموتيف الذي يحكى عن صراع بين الأشياء الرمزية أو المعنوية مثل الصراع بين الصدق والكذب ، أو بين الرأس والجسد وهكذا . . .



وإلى هنا نكون قد عرضنا أكثر من نمط من القصص الشعبي الفرعوني ، وما زال هناك نمطان ينبغي أن يشار إليهما : لأنهما يعدان من الأنماط الأساسية في القصص الشعبي . أما النمط الأول من هذين النمطين الآخرين ، فهو نمط ينتمي إلى القصص التاريخي ، أو بتعبير آخر ، إنه يصور الأحداث التاريخية من وجهة نظر الحس الجمعي . وأما النمط الثاني فهو القصص الهزلي أو الفكاهي .

وإذا كان النمط الأول يعكس رقياً فكرياً ووعياً شعبياً بأحداث التاريخ ، فإن النمط الثاني يكشف عن حس ساخر ، وقدرة على النقد الاجتماعي من خلال فن السخرية والفكاهة .

فهناك حدث يعد جزءاً أساسياً من الأحداث التاريخية التي صيغت حولها ملحمة الإلياذة لهوميروس ، أعنى تلك الحروب الطويلة التي نشبت بين إسبرطة وطروادة . وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث ، فإن ملحمة هوميروس لم تحتفظ به ، بل إنها أسقطته كلية ، في حين احتفظ به التراث الفرعوني الشفاهي والمندون . وتجلد الإشارة إلى أن هذا الحدث روى لهيروتودوت شفاهاً . وعلق عليه هيروتودوت بأن هوميروس كان على علم به ، ولكنه أغفله ، على الرغم من أهميته ، لأنه بعيد عن الفكرة الأساسية للملحمة .

والحدث يدور حول خطف باريس (وقد سماه المصريون الإسكندر حسب رواية هيروتودوت) حاكم طروادة لهيلينا زوجة مينلاوس حاكم إسبرطة . وبينما كان الإسكندر (أو باريس) متوجهاً بغنيته إلى بلاده ، طوحت به رياح عاتية ووجهته نحو مصر . وكان يوجد على الشاطئ . . . معبد لهيراكليس ، إذا لجأ إليه أي كائن من البشر ووسم نفسه بالعلامات المقدسة وأهاب نفسه للإله ، فلا يحل لأحد أن يمس بسوء . . .

واستغل الإسكندر هذه السنة ولجأ إلى المعبد ، فلم يقر به المصريون الذين تجمعوا من حوله . ولكن الكاهن أرسل إلى الملك المصري على جناح السرعة يقول له : « جاءنا أجنبي تيوكري الحنس بعد أن ارتكب ذنباً فاحشاً في بلاد اليونان ، إذ فرر بزواج مضيفة بالذات وأحضرها معه وثروة طائلة . وقد طوحت به الرياح إلى أرضك ، فهل تدعه يفلح دون أدنى ، أم تجرده مما جاء به ؟ »

ورد الملك على رسالة الكاهن قائلاً : اقضوا عليه مهما كان شأنه ، هذا الرجل الذي ارتكب إثماً منكراً في حق مضيفة ، وأحضره إلى حتى أعرف ماعناه أن يقول . فلما مثل الإسكندر (باريس) أمام الملك ، سأله الملك من أين أخذ « هيلينا » ؟

ولما حاد الإسكندر عن جادة الصدق ولم يقل الحقيقة ، كذبه الذين جاءوا خارعين ورووا قصة جرمه بحذافيرها . وأخيراً أعلن الملك حكمه قائلاً :

« لو لم أكن أهتم كثيراً بالآ أقتل أحداً من الأجانب الذين تطوح بهم الرياح ويأتون إلى بلادى ، لثارت لليوناني منك يا أخس الرجال ، لأنك بعد أن تمتعت بحقوق الضيافة ، ارتكبت أشنع ذنب ، فجاءت زوجة مضيفك نفسه . ولم تكف بذلك ، بل أغرقتها بالفرار وخطفنها وأخذتها معك . ولم تكف بهذا وحسب ، بل جئت بعد أن نهيت دار مضيفك . وبناء عليه ، لما كنت أعلق أهمية كبيرة على ألا أقتل أجنبياً ، فلن أسمح لك بأن تأخذ معك هذه المرأة ولا تلك الأموال بل سأحتفظ بها لمضيفك اليوناني حين يحضر لأخذها . أما أنت ورفاقك ، فإني أنفركم بأن تغلقوا وترحلوا عن بلادى إلى غيرها في ظرف ثلاثة أيام . فإن لم تفعلوا فسامعكم معاملة الأعداء . »

ثم تستمر القصة فتحكى عن غزو مينلاوس وجيشه لطروادة . وهناك طالب « بهيلينا » والأموال الطائلة التي نهبها الإسكندر (باريس) ، ولكن الأهالي أقسموا له بأن هيلينا والأموال في مصر وليست في حوزتهم . ولكن اليونانيين بقيادة مينلاوس لم يصدقوا هذا القول واستمر حصارهم لطروادة حتى استولوا عليها . ولكنهم لم يمشروا على هيلينا . وعندئذ رحل مينلاوس إلى ممفيس . وهناك تقابل مع الملك المصري الذي استقبله بحفاوة بالغة وقدم له هيلينا دون أن تمس بسوء .

« ولكن بالرغم من ذلك كله كان « مينلاوس » ظالماً للمصريين . فبينما كان يسرع للرحيل ، عاقه نوء شديد . ولما استمر الحال على هذا المنوال وقتاً طويلاً ، فكر في أمر حرام ، إذ أخذ صبي من أبناء أهل مصر فذبحهما وقلمهما ضحية . ولما ذاع الخبر بأنه قد ارتكب ذلك ، كرهه المصريون وطاردوه ، ففر هارباً بسفه إلى ليبيا . »

وينهى هيروتودوت الرواية التي سمعها عن هذا الحدث التاريخي بقوله : « ولم يستطع المصريون أن يذكروا الاتجاه الذي سار فيه (أي مينلاوس) هناك (أي في طريقه إلى ليبيا) . وقالوا : إنهم وقفوا على



بعض المعلومات عن طريق الاستقصاء . أما ما حدث في بلادهم فهم يرونه عن يقين .

ولعلنا نسأل : لماذا حفظ المصريون هذا الحدث التاريخي بصفة خاصة في ذاكرتهم وكانوا حريصين على روايته لهيروتوت ؟

والجواب عن هذا السؤال هو أن هذا الحدث لم يكن يعنيهم بوصفه حدثا تاريخيا فحسب ، بل لأنه كذلك يتم عن خلق المصري الكريم في معاملته لكل أجنبي ، كما يتم عن خلقه الذي يأبى الخديعة ، ويبحث على السلوك الأصيل . . . وكأنه كان يقول كما نقول اليوم في مثلنا الشعي : « من أمك لم تخنه ولو كنت خاتنا » .

ونرى أن تشير إلى النمط الهزلي من القصص في التراث الفرعوني وهنا تقدم حكاية رواها المصريون القدماء لهيروتوت ، وهي حكاية ما تزال تحكى عندنا حتى اليوم .

فقد حكوا أن الملك « رامسيتوس » ( ويحدث الدكتور أحمد بدوي أنه رمسيس الثالث أول ملوك الأسرة العشرين ) كان يمتلك ثروة طائلة لم يستطع أحد من الملوك من قبله أو من بعده اقتناها . وحرصا منه على إبعاد هذه الثروة عن الأعين ، إستى خزانة ضخمة من الحجر ، وكان أحد حوائطها يمتد إلى الجدار الخارجى من القصر . وفكر البائة الذى ابتنى هذه الخزانة فى حيلة تمكنه فيما بعد من أن يسرق بعض الأموال منها . فوضع حجرا من أحجارها فى موضع يسهل خله فيما بعد . ولما انتهى العمل أودع الملك أمواله الطائلة فى الخزانة وأحكم إغلاقها .

وعندما اقترب البائة من منته ، استدعى ولديه وأبشى لهما سر الحجر . فلما توفي الأب أسرع الولدان إلى القصر ليلا ، وأزاحا الحجر ، وسرقا بعض أموال الخزانة على أمل أن يعودا فيما بعد ليجملا قدر آخر من الأموال . وعندما فتح الملك الخزانة رأى أن ماله قد قل ، ولكنه وجد الخزانة مقفولة والأختام سليمة . وعندئذ هداه تفكيره لأن يصطحب حيلة تكشف عن اللص . فأمر بوضع أشراك بجانب القصور التى يخزن فيها المال فلما أزاح اللصان الحجر ونزل أحدهما من الفوعة ، وقع فى الشرك ولم يستطع أن يخلص نفسه . وعندئذ صرخ على أخيه الذى كان يقف حائرا فى الخارج ، إذ لم يستطع تخليصه من الشرك . وعندئذ نصحه أخوه من الداخل بأن يقطع رأسه حتى لا يكتشف أمرها ويكون فى ذلك هلاك الأخ الثانى . وقطع الأخ رأس أخيه وعاد بها إلى بيته .

وعندما دخل الملك الخزانة فيما بعد ، وجد جثة بدون رأس ، فازداد حيرة بشأن هذا اللص ، وأمر أن تعلق الجثة فى الخارج وعين عليها الحراس . وأمرهم أن يأتوه بكل من يرونه ياكيا أو نادبا لها .

وعلمت أم القليل بما حدث لابنها ، ولم تتحمل أن تظل جثة معلقة فى العراء فتوسلت لابنها الثانى أن يحتال بكل الطرق لإحضار جثة أخيه ، والا ذهب بنفسها للملك وأخبرته بأنه هو اللص . وإزاء

هذا التهديد من قبل الأم ، فكر الابن فى حيلة تمكنه من إحضار الجثة . فاعد حميرا وزقاقا ملأها بالنبيذ وساقها حيث الحراس الذين يحرسون الجثة المعلقة . وهناك أوقع الزقاق على الأرض فسال البيد . واصطحب الغضب عندئذ وأخذ يبب ويلعن حتى اجتمع من حوله الحراس وأخذوا يسلبونه ما تبقى عنده من نبيذ . ثم اصطحب الهدوء بعد برهة وأخذ يعزج مع الحراس وانتهى الأمر بمجالستهم من أجل الشراب وأكثر الحراس من الشراب وهو يراقبهم حتى سكروا وناموا . فقام فى الحال وأنزل جثة أخيه وعاد إلى أمه بها .

واستشاط الملك غضبا عندما علم أن الجثة قد سرقت ، وأصر على أن يكشف عن هوية هذا اللص الجريء مهما كان الشئ .

فوضع ابته فى مأخور وأمرها أن تستقبل جميع من يقدون إليه ، وتظل تلاطهم مبدية رغبتها فى أن تستمع منهم إلى أربع وأث ما فعلوه فى حياتهم . فإذا روى لها أحدهم ما يتعلق بشأن اللص ، تقبض عليه فى سرعة .

وعلم اللص بهذا المأخور الذى تسكنه امرأة رائحة الـ لـ لتستقبل الرجال ولكن خبرته هدته إلى أن هذا المأخور ما هو لـ نصب له . ومع ذلك فقد شاء أن يمزح حيلة الملك بحيلة أخرى أشد منها . فقطع ذراعا من ذراعى أخيه المقتول ، ودخل على ابته الـ فى المأخور وكان الجو مظلما بداخله . وأخذت الإبه تلاطفه طلبت منه أن يحكى لها أغرب وأجيب ما فعله فى حياته . فحكى قصة سرقة الخزانة من أولها إلى آخرها . وعندئذ همت الإبه بالـ عليه ، ولكنه مد لها ذراع أخيه . فقبضت الإبه على الذراع ظنا أنها قد قبضت على اللص . وترك لها الذراع وعاد إلى بيته . . . وصلت هذه الأنباء كذلك إلى مسامع الملك ، اندعش لفظة الرجل وجراته ، وأرسل فى النهاية إلى كل الأقطار كافة معلنا أنه إذا هذا الرجل لحضرته فهو يضمن له حريته ، ويعله بوعود عفوية . فبه اللص ونذهب إليه ، فأعجب به « رامسيتوس » أشد الإعجب وزوجه من ابته هذه ، لكونه أبرع الخلق أجمعين ، إذ إنه المصرين كلهم ، وهؤلاء يبرزون سائر البشر فى البراعة .

وربما نتمدنا أن نعطي فن القصص فى مصر الفرعونية القد الأكبر من الاهتمام ، ذلك أن القصص وعاء يستوعب الفن بقدر ما يكشف عن الواقع المتمثل فى المعتقدات والمعادن ومشكلات الحياة اليومية . ويمكننا أن نستشهد فى هذا المجال برأى عالمين مصريين قضيا عمرهما بحثا فى عالم مصر القديم وهما الدكتور أحمد بدوي والدكتور سليم حسن ، يقول الدكتور أحمد بدوي فى مقدمة كتاب « هيروتوت يتحدث عن مصر » « كان القصص الشعبي يعد مصدرا من المصادر التاريخية التى استقى منها هيروتوت أخباره عن مصر . . . ذلك القصص الشعبي الذى كان شائعا بين الناس يروونه ويروونه للناشئة من أجيالهم فيحفظونه ويلونونه بألوان من الخيال الذى يشيع فى نسج القصة ، فترق حواشيه بحيث تؤثر فى النفوس وتوقظ

العواطف وتلهب الحماس ، ولكنها لا تطمس ما فى طياته من حقائق » .

ويقول الدكتور سليم حسن فى مجال تقييمه القصص المصرى القديم فى كتابه : « الأدب المصرى القديم » « ولا تظن أن القصص القومى الذى يحيل إليه جمهور الشعب ويتفهمونه فى سهولة ويسر ، لاصحة فيه ولا يستلزم حذقا ومهارة ، فإنه استمداد وقدره ومران على ما تواضع عليه القصص ورواد مجالسهم ، فتربى عند الواحد ملكة يستطيع بها إذا سمع قصة أن يلحظها بشبهة لها وردت على أذنه من قبل . فهو بهذا حرفة وفن وتقاليده موروثه . ومن هنا أتت شهرة القصص الأذكىاء الذين يدركون ذوق جمهور المستمعين فيقدفهم بما يناسبهم ، ويكافئهم هؤلاء بالتهافت على مجلسهم والتحدث بمواهبهم » .

وإذا كان هناك فن قولى آخر يبرز فيه المصريون القدماء غيرهم فهو فن الأمثال والحكم ، على أن الأمثال والحكم فى التراث المصرى القديم - على الرغم من وفرتها - فهو منسوبة إلى رجال اشتهروا بحكمهم ودونوها . مثل حكم بتاح حنب ، حكم خينى بن دواوف ، وتعاليم أنى ، وأمنوس وغيرهم .

ولهذا فإنه من الصعب أن نعد هذه الحكم والتعاليم أمثالا شعبية . . . على أن تتحقق هذه الحكم والأمثال لا يحول دون أن نستخلص منها أهم ملامح الشخصية المصرية التى تلخص فى أن المصرى منذ الأزمان القديمة ، لا يشعر بالراحة والإطمئنان إلا عندما يرى نفسه وحياته جزءا من نظام كلى ، وهذا النظام الكلى يمثل بدوره وحدة متكاملة من النظام السماوى والنظام الأرضى . وإذا حدث أن اختل هذا النظام ، فإنه سرعان ما يعود ليبحث عنه حتى يدور مرة أخرى فى فلكه . ومن هذا المفهوم انبثقت كل تعاليمه وحكمه ولنسج النظر فى الحكم التالية لنرى إلى أى حد تسهم هذه الحكم فى رسم معالم هذا النظام .

— لا تكونن متكبرا بسبب معرفتك ، ولا تكونن متفخ الأوداج ، لأنك رجل عالم ، فشاو الجاهل والعافل ، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها .

إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . والإصغاء أحسن من أى شئ ، لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وإن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة ، والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستعما أو غير مستمع .

إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع ، فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ، واحترمه حسبما وصل إليه ، لأن الشجرة لا تنأى عفوا .

إذا أصبحت عظيما بعد أن كنت صغيرا فقد وصرت صاحب ثروة بعد أن كنت محتاجا ، فلا تنسى كيف كانت حالك فى الزمن الماضى . ولا تنس بثروتك التى أتت إليك منحة من الإله ، فإنك

لست بأحسن من أقرانك الذين حل بهم الفقر . إذا كنت رجلا ناجحا فأفس لفك بيتا ، واتخذ لفك زوجة تكون سببا قلبك .

أقم العدل وعامل الجميع بعداله .

إن فضيلة الرجل المستقيم أحب عداؤه من ثور يقدمه الرجل الظالم قريبا .

وعلى أن قدماء المصريين ، إلى جانب التزامهم بالنظام فى حياتهم من الناحية الدينية والقانونية ، كانوا يعيشون الحياة بكل أفراحها ومباهجها . ولا عجب فى هذا ، إذ كانوا يرون سر الحياة فى كل مظهر من مظاهر الوجود ، ابتداء من الشمس والنيل ، حتى الطائر الصغير والزهرة الصغيرة .

ويتضح هذا فى أغانيهم التى كانوا ينغنون فيها بالحب والجمال بمصاحبة القيثارة على نحو ما هو مصور على جدران معابدهم وقبورهم .

ولننمى النظر فى هذا المقطع من أغنية ريفية غزلية ، لنرى إلى أى حد كان المصرى يعيش الحياة فى الحب والحب فى الحياة . . تقول الملواة لحبيبتها . . . إنى أسبح منحدره مع تيار القاة ، وأدخل قاة « رع » وشوقى أن أذهب إلى حيث قد نصبت الخيام وقت فتح قم « مرتيو » ، ( أى قم الخليج الذى كان يحتفل بفتحه منذ هذا الزمن القديم ) وسأحذ فى العدو ، ولن أتف طالما يفكر قلبى فى « رع » . وعندئذ سأرى كيف يدخل أخى ( أى حبيها ) حينما يذهب إلى . وحينما أتف معك عند قم قاة « مرتيو » ، فإنك تقود قلبى نحو « عين شمس » إلى رع . وإنى أعود معك ثابتة إلى أشجار « البيون » ، وسأخذ من أشجار « البيون » مقبض مروحى . وسأرى ما هو فاعل عندما ينظر وجهى إليه ، وذراعى مثقلتان بفروع شجر اللبخ ، وشعرى مغمم بالعرط . وفى الحق أنى كملكة رب الأرضين حينما أكون فى حضنك .

إن الحياة فى مصر القديمة ، بقدر ما كانت تدور فى إطار من المعادات والتقاليد الصارمة ، كانت تدور فى إطار من البهجة والحب والمرح . وكان المصريون القدماء يرون ، فى كلتا الحالتين ، الحياة الجميلة المشعة الخصبة .

يقول هيروتوت ، إن المصريون القدماء « يزدنون كثيرا عن سائر الناس فى التقوى ، وهذه هى القوانين التى يتبعونها ، يشربون فى أقداح برونزية ينظفونها كل يوم . وكلهم دون استثناء يفعلون ذلك . . ويلبسون ثيابا من الكتان ، يهتمون جدا أن تكون دائما حديثة الغسيل . وهم يمارسون الختان حبا فى النظافة ، لأنهم يفضلون النظافة على حسن المنظر » .

ويقول هيروتوت كذلك : « ولقد سبق المصريون الشعوب



# الأدب الشعبي القبطي

بقلم : الدكتور / ايزيس فتح الله جبراوي

وأجاء طقوس معينة ، ثم توضع صورة القديس مزينة بالورود والأنوار والشموع بجانب الهيكل

وفي اليوم التالي وهو المحدث للاحتفال بالعيد ، يتوافد الناس على المكان للمشاركة في صلاة القداس المقام لذلك ، والذي يتخلله سرد لسيرة القديس ، ثم ترف صورة القديس ويصاحب ذلك إنشاد الصلوات والـ "حيد" الخاص به .

ويتقدم الزفة حامل الصليب ، ويبدأ بالدوران حول المذبح ثلاث مرات ثم يخرج من الهيكل إلى الكنيسة ، ومن خلفه مجموعة من الخدام<sup>(٣)</sup> ، حاملين الرايات بصور القديس وصورة الصليب ، يليهم حاملو الشموع المضاعة ، ثم يلي كل ذلك مرثم الكنيسة<sup>(٤)</sup> حاملًا الدف ، وخلفه حامل الناقوس وحامل التريانتو<sup>(٥)</sup> ، والجميع يرتلون ويمجدون أثناء سيرهم ، ويتبع هؤلاء خادم يحمل صورة كبيرة للقديس مزينة بالورود ويسير بظهره في الموكب . ويسير كاهن آخر بنفس الوضع يحمل صندوقًا به رفات الجسد ( إن وجد ) . . . والغرض من سير هؤلاء بظهورهم أن يكونوا في مواجهة الكاهن الذي يحمل البخيرة<sup>(٦)</sup> ومن ورائه خادم يحمل علب البخور .

يطوف هذا الموكب بعد خروجه من الهيكل حول جدران المكان الذي تقام فيه الصلاة ثلاث مرات ، وفي المرة الثالثة يتجه الموكب في خط مستقيم من أمام الباب الرئيسي للكنيسة إلى الهيكل مرة أخرى ثم يدور في الهيكل مرة واحدة ، وبذلك تنتهي الزفة .

تستمر الصلاة بعد ذلك ، ثم توقد الشموع وتوفى النذور ، ومن

يحكى في التاريخ القبطي منذ أن انتشرت المسيحية في مصر وتوطدت ديانتها بين الناس ، كثير من سير القديسين الذين استشهدوا لرفضهم عبادة الأوثان التي كانت لا تزال متشرة في الدولة الرومانية .

ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن يحتفل الأقباط في مصر بذكرى هؤلاء القديسين احتفالاً كنيسيا شعبيا . ومعنى هذا أن هناك حكاية لكل قديس من هؤلاء ، تروى بطولته الدينية ونماؤه الروحي ، أو المعجزات الصادرة عنه ، مما يجعل له احتفالا مميزا على المستوى الكنسي الشعبي .

ومن المظاهر الواضحة لهذه الاحتفالات أن الكثير من المسيحيين ، وقد ينضم إليهم بعض المسلمين ، يفلدون من أنحاء شتى في جمهورية مصر العربية ، لزيارة القديس في عيده المحتفل به لتقديم النذور ، وذلك لاعتقادهم الراسخ في مقدرة على حل مشكلاتهم ومساعدتهم على تحقيق مطالبهم في الاستشفاء من أمراض مستعصية حلت بهم ، أو للشكر على ما صنعه الله معهم على يد هذا القديس من معجزات .

وتبدأ هذه الاحتفالات عشية الليلة السابقة للاحتفال ، وفيها يقوم كاهن الكنيسة أو رئيس الدير أو المزار بصلاة العشية وفي أثناء ذلك يضع الحنوط<sup>(١)</sup> على رفات الجسد ( إن وجد ) ، مع إقامة صلوات

وقاموا بما يأتي : بينما يستمر بعض النسوة في القيام بما وصفت ، تملأ أصوات بعضهن هاتفات ساخرات ببناء هذه المدينة وبعضهن يرقصن . . وعند وصولهم إلى « بوبا سطيس » يحتفلون بالعيد ويقدمون أضحيات عظيمة . . ويبلغ عدد المجتمعين في هذه المناسبة ، وفقا لقول أهل البلاد ، سبعمائة ألف من الرجال والنساء عدا العبية .

فما أجمل الحياة التي تلزم الصغير والكبير ، والغنى والفقر بأن يسلك سلوكا مرضيا لمصالح الفرد والجماعة ، وما أجملها عندما تجمع بين كل طوائف الشعب في احتفالات تصل إلى قمة البهجة والمرح ولكنها لا يمكن أن تصل ، بفضل الالتزام بالنظام ، إلى حد الفوضى والتبذل .

تلك كانت حياة المصريين القدماء .

إلى إقامة الأعياد العامة والمواكب العظيمة ، وعندهم تعلمها اليونانيون . . والمصريون لا يحتفلون مرة واحدة في السنة بعيد شمس عام ، ولكن أعيادهم العامة كثيرة . . ويعد هيرودوت هذه الأعياد الشعبية العامة فيخص منها ستة أعياد مهمة هي عيد أرتميس ، وعيد ليزيس ، وعيد حنحور ، وعيد هيلبوس ، وعيد ليتو وعيد أريس .

ويصف هيرودوت عيد أرتميس الذي كان يقام في مدينة بوبا سطيس فيقول : « وفي طريقهم إلى بوبا سطيس يسلكون هذا المسلك : يجر الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عدد كبير من الجنين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طوال الطريق .

أما باقي النساء والرجال فيغنون ويصفقون . فإذا ما بلغوا - أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ





يحكى في هذه المناسبات في جمهور الحاضرين تلك المعجزات والآيات الخاصة بالقديس ، وفي بعض الأحيان تنتشر الروائح العطرة ، وتغوص في أرجاء المكان ، وقد تظهر أمطار سماوية ، كأن يظهر حمام يشع منه الضوء بطير ، ثم يختفي فجأة ، وفي بعض الأحيان يصرخ المصابون إثر خروج أرواح شريرة من أجسادهم ، وعند ذلك تظهر علامة للصلب بلون الدم على ملابس المصاب ، ويكون ذلك علامة على الشفاء .... إلى غير ذلك من المظاهر الروحية التي يحكى عنها في هذه الاحتمالات .

وفي هذه المناسبات ، كذلك تقوم بعض الأديرة بتقديم الطعام والشراب مجاناً لزارعها ، مثل دير القديس (مارينا) بمريوط ، كما أن هناك أماكن توجد بها غرف تقيم فيها عائلات الزائرين لمدة أيام وحتى الانتهاء من الاحتفال ، مثل كنيسة القديس (مارجرس) ببنت ميس .

وفي هذا اليوم تفتح مكتبات الكنائس والأديرة ، وتباع الكتب وشرائط الفيديو التي تحمل سيرة القديس وتاريخ حياته ، كذلك تباع الهدايا والصور التذكارية .

وتقدم في هذا الحث نماذج من بعض سير هؤلاء القديسين الثمين الذين قمنا بتصنيفهم إلى قسمين :

● القسم الأول - القديسون الذين تركوا لنا معجزة عينية ، تظهر آثارها واضحة حتى زماناً هذا ، ويمكن التحقق من وجودها بأماكنها الأثرية .

● القسم الثاني - ويشتمل في شخصيات مقدسة ، ترتبط بمعجزات وآيات عظيمة ، مدونة في الكتب الكنسية ، كما تحفظ آثارها لدى أصحاب المعجزة - مثل الملابس التي تظهر عليها علامات الصلب بلون الدم ، أو الشهادات الطبية التي تؤكد شفاء أصحابها من أمراض استعصى على الطب علاجها ، أو الصور المقدسة التي يشافط منها الزيت دون توقف .... وما إلى ذلك من المعجزات ..

## القسم الأول

أولاً : في اليوم السادس من شهر كيهك من سنة ٩٧٠ ميلادية ، توفي القديس الأبأ إبراهيم بن زرة ، بطريرك الكرازة المرقسية الثاني والسون . وحياة هذا القديس كلها مآثر وعظمت ومعجزات ، وما

(١) الحنوط هو مجموعة من الأخشاب النباتية مخلوطة بالسك والطيب والخير (الباحث) .

(٢) النسيج هو سيرة القديس كاملة في شعر موزون متحد القافية ، قد يكون باللغة العربية ، وقد يتخلله كلمات علمية ، وله لحن مميز يردد به (الباحث) .

(٣) يعرف عظام الكنيسة باسم (النسجة) وعرفها خادم أو شمس (الباحث) .

(٤) يعرف مرثم الكنيسة باسم «المرثم» وهو الذي يقوم بقيادة النسج والنسج في تناوب الصلاة مع الكاهن (الباحث) .

(٥) اللدق والنقوس والترباتو (الملك) ، هي آلات موسيقية وإلهامية



احتفالات .. وصلاة في كنيسة الست مائة باخيم

يحكى منها أن الخليفة المعز لدين الله الفاطمي ، كان له وزير يهودي اسمه (يعقوب بن يوسف) وأراد هذا الوزير أن يوشى بالمسيحيين لدى الخليفة فقال له : إن إنجيل النصارى يقول : «لو كان لكم إيمان مثل حبة خردل لكتنم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك فينتقل :»

لعبط إلفاق الترانيم في أثناء الصلاة (الباحث) .

(٦) تعرف البخيرة كتباً باسم (الثوريات) - الباحث .

(٧) نسبت إلى هذا القديس من أسماء وجسمها ترتبط بصناعات قسيس : سمعان الدباغ - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

سمعان الخراز - لقرص حبيب المصري - قصة الكنيسة اللطيفة - جزء ثالث .

سمعان الاسكالي - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

ثم قال : إنه لا يخفى على أمير المؤمنين ما في هذه الأقوال من ادعاء باطل ، وأوعز له باستدعاء الطريرك ، ليقيم الدليل على صلف هذه الدعوى . وأخذ الخليفة يفكر فيما إذا كان هذا صحيحاً ، فإن كان ذلك كذلك ، تكون له فائدة عظيمة ولا شك ، حيث تصور أن جل المقطم بالقاهرة إذا ما ابتعد عنها يصبح مركز العاصمة أعظم مما هو عليه الآن ، وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، تكون له عندئذ حجة على النصارى .

ودعا المعز لدين الله الطريرك وعرض عليه الأمر ، فطلب منه مهلة ثلاثة أيام ، وذهب مع جميع الرهبان والأساقفة ، وأقاموا بالكنيسة المعلقة بمصر القديمة ثلاثة أيام مصليين صائمين . وفي فجر الليلة الثالثة ، ظهرت له العذراء ، وأخبرته عن قديس دباغ<sup>(١)</sup> سحري الله على يديه هذه المعجزة .

ذهب الطريرك مع الدباغ ومعه الأساقفة والرهبان إلى المعز لدين الله الذي كان في انتظارهم مع رجال الدولة عند الجبل . وهناك صلى الطريرك ومن معه وسجدوا ثلاث سجدة ، فكان الجبل في كل منها يرتفع عن الأرض مع ارتفاع رؤوسهم ، وينزل إلى الأرض مع سحودهم ، ولما قاموا وساروا ، سار الجبل أمامهم فوق الرعب في قلب الخليفة . وأصحابه ، وسقط منهم كثيرون على الأرض .

فتقدم الخليفة نحو الطريرك وسأله أن يطلب ما يشاء وهو يعطيه له . فطلب تحديد الكنائس بحى مصر القديمة ، ولقى الخليفة طله ، وامتنع الطريرك عن قول أى مال ، فأردادت محته عند المعز لدين الله .

وعندما تلت الطريرك ، ليكلم سمعان الدباغ ، فكان سمعان قد اختفى ولم يعثر له على أثر وسط الجمع .

ومما يحكى عن القديس سمعان الدباغ ، كذلك أن امرأة أتت إليه ، لتصلح حذاءها ، وكانت هذه المرأة جميلة الصورة ، بينما كانت تخلع حذاءها انكشفت ساقها ، فظر إليها القديس نظرة ملوذا الشهوة ، وفي الحال نفذ المخراز إلى عينه فأفرغها تنقيدا للوصية .

« إن كانت عينك تمشك فاقلمها وألقها عك » ، لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ، ولا يلقى جسدك كله في جهنم .

فكان ما حدث كان تنقيدا لهذه الوصية ، حتى يعيش القديس طاهراً من دنه .

ثانياً : يحكى أن القديس (أبسخيرون) الشهير بالقلبي من بلدة قلين - محافظة كفر الشيخ ، كان جديداً شجاعاً من حدود بلدة (أتريب)<sup>(٢)</sup> وذلك في حكم دقلديانوس (٢٨٤ : ٣٠٥ ميلادية) . وقد مال هذا القديس الكثير من العذاب ، حيث كان الحاكم شديد الاضطهاد للكنيسة والمسيحيين .

وقد شاعت عن هذا القديس المعجزة التالية :

كان من عادة أهل قلين أن يعبثوا ليلة محددة من كل عام ، تقام فيها احتفالات الرواح ، ويقضون تلك الليلة بداحل كنيسة البلدة التي كانت تحمل اسم القديس (أبسخيرون) . وفي الليلة المحددة لذلك اتفق عابثو الأوثان على قتل هؤلاء المحتشمين المحتفلين بأفراحهم داخل الكنيسة ، ولكن قبل أن ينحسروا في تنفيذ مخططهم الشرير ، طارت الكنيسة بكامل مبانيها وبداحلها أكثر من مائة شخص ، وحطت في (اليهو)<sup>(٣)</sup> في الوجه القلبي دون أن يشعر من بداحلها أو من سحارجها بهذا الحدث .

ثم خرج الناس في الصباح من الكنيسة ، فاعتزتهم دعة عظيمة حينما وجدوا أنفسهم في مكان غير مكانهم ، فرفعوا صلواتهم إلى الله . عند ذلك ظهر لهم القديس (أبسخيرون) دون أن يتعرفوا عليه ، وأوصلهم إلى شاطئ النيل ثم طلب القديس من رجل يملك مركباً شرايحاً أن يسافر بهم إلى (قلين) ، فأجابه المراكبي بأن الرحلة تستغرق عدة أيام وتكاليفها دينار واحد عن كل يوم ، فوافق القديس ودفع ديناراً واحداً عن اليوم الأول فقط وركب القديس مع الناس ، حتى وصلت بهم السفينة إلى بلدة (قلين) في يوم واحد فقط ، ولجأه اختفى القديس ، وعندئذ عرفوه في تلك اللحظة وصلوا إلى الله شاكرين .

أما صاحب المركب فقد اعترته الدهشة ، لأنه كثيراً ما سافر هذه المسافة ولم يحدث أن قطعها في أقل من عدة أيام ، فأمن ياله القديس .. ولما وصل الجميع إلى مكان الكنيسة القديم في (قلين) ، لم يجدوها ووجدوا مكانها بركة ماء ، ماتزال موحدة حتى اليوم وتعرف باسم (بحيرة القلبي) . أما الكنيسة فما تزال موحدة في بلدة (اليهو) وبداحلها معمودة ذات جرن حجري منحوت ، وسجانيها بئر وشجرة ، وكل هذه الأشياء نقلت مع الكنيسة من مكانها الأول .

أما المركب التي أعادت العرائس وأسرهم من (اليهو) إلى (قلين) فمازال يوجد منها البكرة الحديدية والسارى الخشبي بالكنيسة المنقولة ، حيث عاهد صاحب المركب نفسه أن يهب نصف إيراد المركب للكنيسة طوال حياته ، وكذلك سار أبنائه على نهجه تنقيداً لوصيته ، وبعد أن تقادمت المركب ، قدموا نصفها للكنيسة .

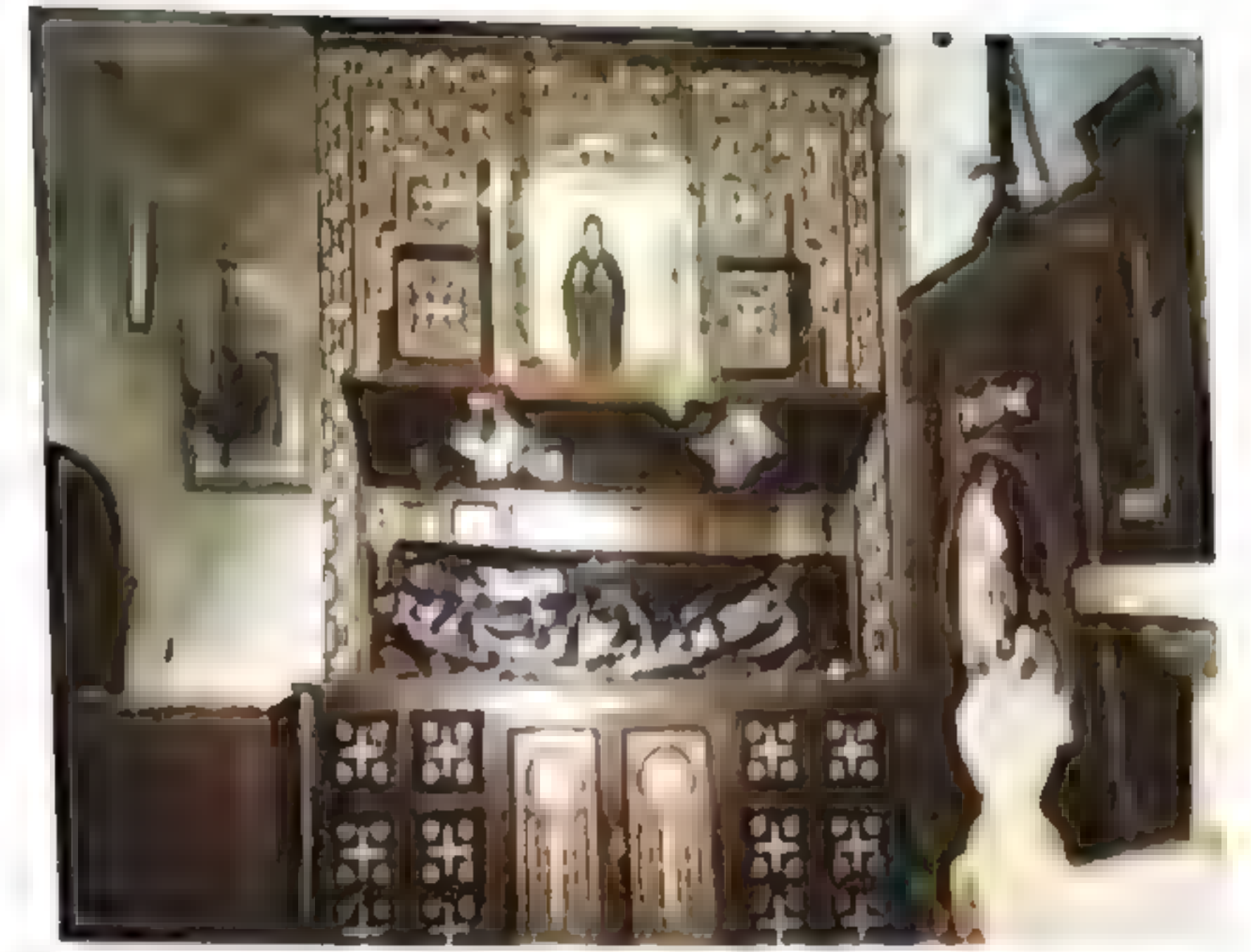
وفيما يلي صورة تمثل بعض الآثار بالكنيسة مع صورة للقديس أبسخيرون .

ثالثاً : يذكر تاريخ الكنيسة القبطية رحلة العائلة المقدسة إلى مصر هروباً من الملك هيرودس الذي كان يطلب رأس الطفل يسوع ، أن كان لصاحبة المعادى نصيب في أن تستقر الأسرة فيها بعض الوقت ،

(٨) أتريب كانت في المكان الحالي لمدينة بنها (الباحث) .

(٩) اليهو بمسوط - محافظة المنيا (الباحث) .





حسد القديس الياشوى



مرسى بعد



حزبه من حجاب هيك الياشوى وادى الطرون



حامل الكتاب المقدس



حتى نواصل سيرها إلى الوجه القلبي عبر النيل ، فثبتت في هذا المكان كيسة باسم (كيسة السيدة العذراء بالمعادى) .

وفي يوم الجمعة الموافق الثالث من شهر برمهات عام ١٩٩٢ للشهداء الموافق ١٢ مارس عام ١٩٧٦ م ، وقف بعض المصلين في الغاء الخارجى للكيسة المظل على النيل مباشرة ، فأروا كائنا صحما يعلو ويهبط على سطح الماء وهو مفتوح صائرا مع التيار ، وعند وصوله أمام الكيسة انحرف عن التيار واستقر أمام سلم الكيسة المؤدى إلى النيل (١٠) .

ولما انتشل الكتاب وجد أنه الكتاب المقدس ، وكان مفتوحا على سفر اشعيا الذى على الإصحاحات من ٩ : ٢٢ ، وينهى أولها ( ... مبارك شعبى مصر ) ثم قوله ( ... الرب راك على سحابة وقادم إلى مصر ... )

وقد نشرت هذه الطاهرة بحريضة الجمهورية بتاريخ ١٩٧٦/٦/٢٧ م ، ثم نسخة الكرازة في ١٩٧٦/٧/١ م .

وقد زار المكان لفيف من رجال الدين والشعب لمشاهدة الكتاب المقدس الذى تم حفظه مفتوحا مصلوق زحاحى مغلق داخل الكيسة

ويتم الاحتمال بهذا الحدث كيسة العذراء بالمعادى نفس المظاهر السابق ذكرها في مختلف الأعياد

وابعا : في اليوم العشرين من شهر يانه تومى القديس الياشوى القصير (١١) الذى ترك العالم إلى التعذرية شبيته ، وتسمى أن يتلمذ روحيا على يد الأب (يمويه) . ولما كان من عادة الأب (يمويه) ألا يتعامل الأشياء ، أراد أولا أن يختبر إيمان هذا الشاب قبل قوله تلميذا عنه فأجرى له الأب عدة اختبارات ، كان ضمنها اختارا أسفر عن معجزة تلخصها فيما يلي

وجد الأب (يمويه) عودا ياسا ملقى على الأرض ، فأعطاه له وقال : «خذ هذا العود فأغرسه فى الأرض واسقه» . فأطاعه وصار يسقيه كل يوم مرتين ، علما بأن الماء كان يبعد عن الغرس بمقدار اثني عشر ميلا

وبعد ثلاث سنوات نما العود وصار شجرة مثمرة ، فأخذ الشيخ من ثمره ، وطاف به على الشيوخ قائلا : «خذوا كلوا من ثمر شجرة الطاعة»

وعند وفاة الأب (يمويه) أوصى الياشوى أن يقيم في المكان الذى غرس فيه الشجرة ، إلا أنه ترك المكان عندما أغار البربر على القرية وقصد حل الياشوى بالبحر الأحمر ، وسكن بمعاينة بحوار قرية هالك حتى انتهت أيامه على الأرض



كيسة الياشوى

وتظهر من حسد هذا القديس عجائب كثيرة ، وحسن بعد - حبه في الكيسة القبطية نفس الأسلوب السابق ذكره

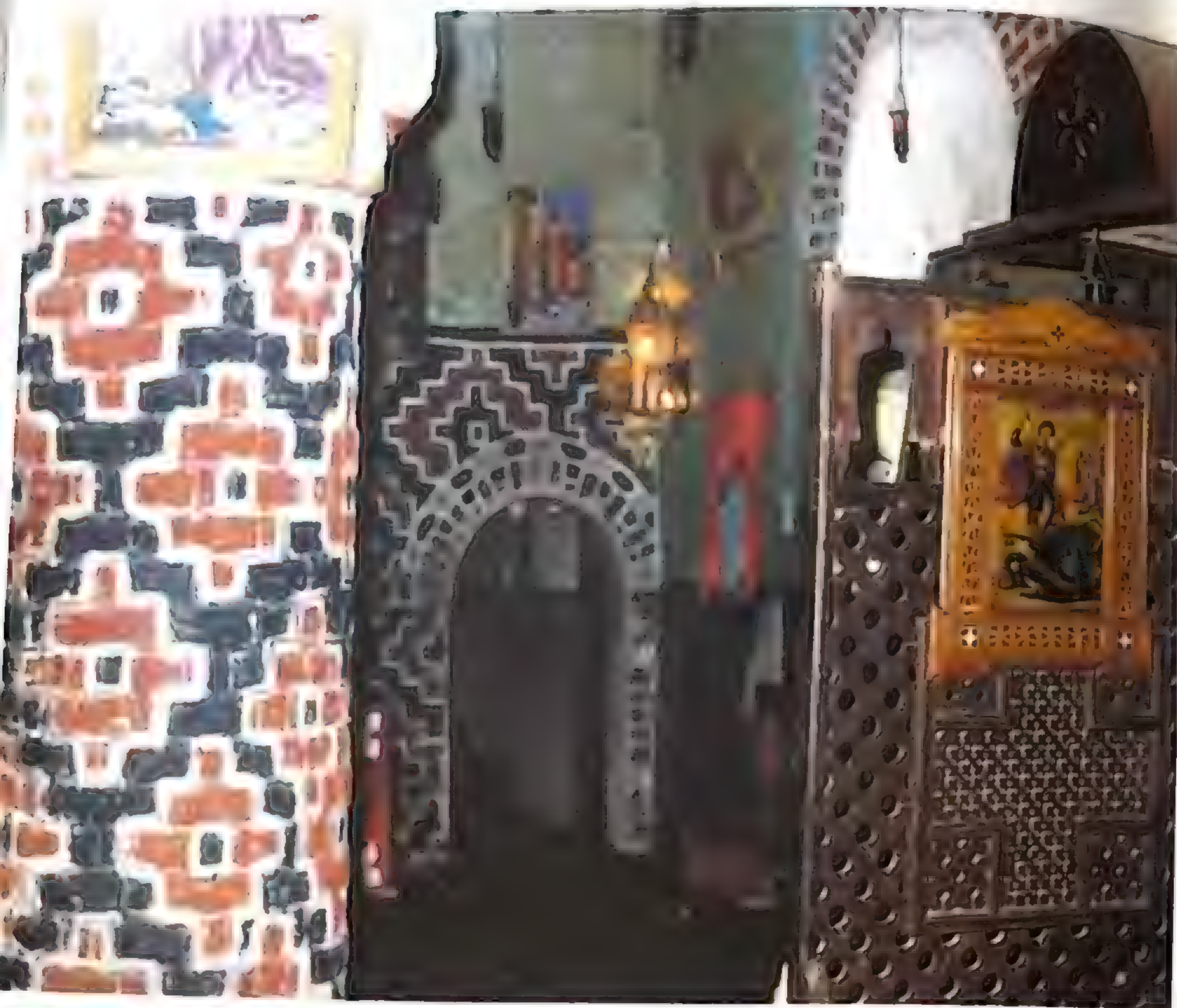
خامسا : في اليوم الرابع والعشرين من شهر برمهات من سنة ١٩٨٤ للشهداء ، الموافق الخامس من شهر أبريل عام ١٩٦٨ م ، وفي عهد البابا كيرلس السادس البابا المائة والسادس عشر من بابوب الإسكندرية ، تحفل الكيسة القبطية بذكرى تحلى السيدة العذراء بكيسة الياشوى

فقد لاحظت عمال مؤسسة القل العام شارع طومان باى بالربون مساء ذلك اليوم حسنا بورانيا ، يمثل هناك منحة شياى بعدد مئة فوق القبة الكبرى لكيسة السيدة العذراء بالربون بحوار نصيب فارتفعت صيحاتهم إليها مخافة أن تسقط ، حيث إن حداره من مسدس وشديد الانحدار ، وأبلغ بعضهم شرطه الحدة ، وجمع رجال النساء ، وبدأ المطر يرداد وصوحا وصياها ، وفجأة صار سرب من الحمام الناصع البياض فوق رأسها ثم صنعت أصوات دسسه على الصورة فأردادت نالفا ، أطفئت كهرمة المطقة بأسرها فصرحت أتمت لعمام

(١٠) هذا السلم هو نصه الذى نزلت منه العائلة المقدسة للسفر إلى الوجه القلبي عبر النيل (الباحة)

(١١) يعرف هذا القديس باسم (يوحنا القصير)





الايقونات والوحدات الخشبية ووحدات الطوب نموذج للفن الشامي في دير السيدة العذراء بجبل احميم

حتى ظهر في الطريق الفارس جرجس ، فاستجدوا به لمساعدتهم في الخروج من هذا المأزق ، فشرط عليهم أنهم إذا آمنوا بقوة إله واعتنقوا المسيحية ، فسوف يعينهم على الخلاص من هذا التنين بقتله . ووافق الملك ورجاله وكل أفراد الشعب على ذلك . وقتل الفارس جرجس التنين . وبذلك تحول الجميع إلى المسيحية

## ٢) سيرة القديس الانبا بولا اول السواح

توفي هذا القديس في عام ٣٤١ م وهو من الإسكندرية . اختلف مع أخيه بعد وفاة والده على الميراث ، وبينما كانا ذاهبين إلى الحاكم ، ليفصل بينهما ، شاهد القديس جنازة لأحد العظماء ، فآثر لذلك والتفت إلى أخيه وقال له : ارجع بنا يا أخى ، فلن أطالبك بعد ذلك بشيء . وانفصل عن أخيه ورحل إلى قبر مجهول ومهجور أقام فيه ثلاثة أيام يصلى ، حتى أرشده الله إلى مكان في البرية يسمى البرية الداخلية ، فأقام هناك سبعين عاما ، لم يقع بصره خلالها على إنسان .

وهذه هي الصورة المتداولة عالميا للشهيد مار جرجس ، وقد رسمها الفنان العالمي ( روفاتيل ) ، وهي تصوره قائدا رومانيا ، مرتديا درع القتال والخوذة ، متمطيا جوادا وفي يده حرية يقرسها في تنين مربع ، ومن خلقه تقف أميرة حسناء .

## وتفسر هذه المعجزة المصورة كالآتي :

قصد الجندي الفارس جرجس ولاية ليبيا ، راكبا جواده ؛ حتى وصل إلى مدينة اسمها ( سيلين ) ، كان فيها بركة كبيرة يسكنها تنين ضخم ويخرج كل يوم لاصطياد فريسته . وكان الشعب يحتشد يوميا لمحاولة قتله ولكن دون جدوى ، مما يسبب الرعب للمملكة بأسرها . فاتفقوا فيما بينهم أن يقدموا له خروفين وقت ظهوره لإبعاده عنهم . ولما قلت الخراف في البلد ، بدؤوا في تقديم ضحايا بشرية تتمثل في عذراء تختار بالقرعة . وسار الأمر على هذا النحو حتى وقعت القرعة ذات يوم على ابنة الملك الوثني ووحيدته .

واغتم الملك والحاشية ووقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذه الكارثة ،

الذهبية ، سيتحول خادم الكنيسة هو وأسرته إلى اليهودية . . أما إذا لم يتمكن اليهودي من السرقة ، فسوف يتحول هو وأسرته إلى المسيحية .

وترك الخادم أبواب الكنيسة مفتوحة بعد أن صلى وبرا نفسه من ذنب اليهودي وكان على يقين من أن السرقة لن تتم وتسلل اليهودي ليلا إلى المكان ، فوجد ثلاثة قتاديل من الذهب الخالص فوق الحسد ، فتسلق حتى وصلت يده إلى الخشب المعلق منه القتاديل ولما لمسه التصفت يده بالخشب ، وعندما أراد النزول لم يتمكن من ذلك ، وظل معلقا طوال الليل يصرخ ويطلب الرحمة ، فظهرت له القديسة وعرفته بأنه لن ينال الخلاص إلا بحضور كهنة الكنيسة . وفي الصباح حضر الجميع وأقاموا الصلاة من أجل خلاصه بعد أن اعترف بحريته وطلب المغفرة ، وعندئذ استجاب له الكهنة وأنزلوه ، فأمن هو وأهل بيته ، وصاروا خداما للكنيسة فيما بعد .

أما عن كف القديسة الأيمن والساعد المحفوظ بهما في كنيسة حارة الروم ، فيروى المخطوط السابق عنها القصة التالية : كان أحد الجنود مكلفا بمحاصرة بلاد ساحل الكرمل بفلسطين ونهبها ، فوجد هناك في دير إيلياس الكف والساعد ، وكان ذلك في عام ( ١٠١٣ للشهداء ) الموافق ( ١٢٩٧/٩٦ م ) - أيام خلافة الناصر بن المنصور محمد بن قلاوون ، ولما كان الكف والساعد مغطيين بالفضة الخالصة فقد ظنه أحد تجار الذهب المصريين أنه من الفضة الصافية فاشتراه من الجندي ، ولما عاد إلى مصر تبين من الكتابة الموجودة على الصندوق الخارجى بالحروف الرومية ، أنه جزء من جسد القديسة مارينا فاحتفظ به في منزله للتبرك به ، ولكن المرض هاجمه ولم يكن يعرف لهذا المرض دواء ، حتى نصحه أحد الأصدقاء بنقل كف القديسة ومساعدتها إلى كنيسة حارة الروم . ولما فعل ذلك ، زال عنه المرض .

ولا زال الكف والساعد موجودين بنفس الكنيسة دون أن يصيبهما أدنى تغيير أو تحلل إلى زماننا هذا .

## القسم الثاني

١) القديس (مار جرجس) الروماني ويلقب باسم أمير الشهداء ، ولد بمدينة اللد بفلسطين في عام ٢٨٠ م ، واستشهد في عام ٣٠٣ م .

شيدت أول كنيسة باسمه في بلدته في عهد الملك قسطنطين الكبير في السابع من شهر هاتور ( ١٦ نوفمبر ) ، ونقل إليها جسده الذي ظهر منه الكثير من المعجائب ، حتى ذاع صيته كقديس شامي محبوب ، سريع الاستجابة لكل مريديه في العالم أجمع .

ويذكر المقريري أن أكبر احتفال له كان يقام في الثامن من شهر بشنس ، بناحية شبرا في عيد وفاء النيل ، وكان ذلك حتى عام ١٣٥٤ هـ .

( ١٢ ) ومنه غير أنطاكية العظمى ، القاهرة على نهر المعاصي ( المنيحة ) .

وقد ظلت العذراء تجلبى في نفس المكان في مناظر روحانية مختلفة لعدة ليال ، وذلك أمام الألوف المؤلفة من الناس : المصريون مهم وغير المصريين . ويتوافد الناس في ذكرى هذا العيد على كنيسة العذراء بالزيتون بأعداد كبيرة ، ويتم الاحتفال وفقا للمظاهر السابق ذكرها .

سادسا : يأتي الزوار أفواجا إلى كنيسة العذراء الأثرية بحارة الروم ، لحضور عيدى القديسة ، مارينا وهما عيد استشهادهما في ٢٣ أيب ( ٣٠ يوليو ) ، وعيد تأسيس أول كنيسة بنيت على اسمها ، في ٢٣ هاتور ( ٢ ديسمبر ) ، وكنيسة العذراء بحارة الروم يحفظ كف القديسة مارينا الأيمن بالساعد ، وقد حفظه الله بدون فساد حتى زماننا هذا

نشأت القديسة مارينا في مدينة أنطاكية بيسيديه ( ١٢ ) ، في وسط آسيا الصغرى ، وكان والدها ( داسيوس ) رئيس رؤساء كهنة عادة الأصنام ، أما والدتها فقد توفت وتركها في الخامسة من عمرها فعهد أبوها لمربية مسيحية لتربيتها .

عاشت مارينا مع مربيتها بعيدا عن جو المدينة الصاخب ، فشعرت بالراحة والطمأنينة ، حتى بعد أن مات والدها وهي في سن الخامسة عشرة .

وعندما حضر الوالي إلى أنطاكية بيسيديه للقبض على المسيحيين ومعايبتهم ، أبصر القديسة ، فأعجب بحسنها وجمالها . وعندما علم أنها مسيحية اشتد غيظه واستدعاهما لتسجد للأصنام ووعدها بالزواج منها إن هي فعلت ما أمرها به ، ولكن القديسة رفضت الامتثال لأمره ، فأمر بتعذيبها . وفي السجن ظهر لها الشيطان في صورة تين عظيم ، ولكنها تغلبت عليه بصلاتها ، لذلك تظهر صورتها كثيرا وهي تقبض على الشيطان .

استمرت القديسة في عبادتها للوالى ، حتى أمر بقطع رقبتها ولم تكثر القديسة بهذا التهديد وظلت مهلة للصلاة ، وبينما كانت تصلى ، ظهر للسياق نور أضاء ما حولها ، كما سمع أصواتا تحدث معها ، وعندئذ امتنع السيف عن قطع رقبتها ، ولكن القديسة أصرت على أن يقطع رقبتها تنفيذا لأوامر الوالي . فقطع السيف رقبتها ، وذبح إلى الوالي بعد ذلك معلنا إيمانه بإله الشهيدة ، وكان جزاؤه أن قطعت رقبة .

ومن معجزات هذه القديسة التي حدثت بعد وفاتها ، ما يحكى من أن الشيطان حصد القديسة على كثرة معجزاتها ، فسول لرجل يهودي فكرة سرقة جسدها مع الأواني الذهبية المودعة بالكنيسة ، وذلك في مقابل أن يدفع له الشيطان ثلاثة أضعاف قيمتها . ووافق اليهودي واحتال على خادم الكنيسة ، لكي يترك له أبواب الكنيسة مفتوحة ليلا ، ولكن الخادم حذره من القيام بهذا العمل . وبعد أخذ ورد بين الطرفين ، اتفقا على أنه إذا تمكن اليهودي من سرقة الجسد والأواني





القديس سمعان الدبّار



الشهيد العظيم مار جرجس



القديسة ديماريوس

أيقونلا بدير البجة العذراء بمرموس

وكان طوال هذا الزمن يستر جسمه ثوب من اللين وكان غراب يسقط كل يوم حاملا معه نصف رغيف وذات يوم سمع الأب أنطونيوس الذي كان يظن أنه أول من سكن البرية صوتا يقول له : يوجد في البرية الداخلية إنسان تقى ورع ، عندما يصل يسقط المطر على الأرض ، كما يفيض النيل في حينه ، فلما سمع أنطونيوس هذا الكلام ، قام مسرعا إلى البرية الداخلية ، فوصلها في يوم ، وهناك أرشده الرب إلى مغارة القديس ، فدخل إليه وتعرف عليه . وعند المساء أتى الغراب كعادته ومعه رغيف كامل في هذه المرة . فقال القديس بولا للقديس أنطونيوس : الآن قد علمت أنك من عبيد الله ، إن لي اليوم سجين عاما ، والرب يرسل لي نصف رغيف كل يوم ، أما اليوم فقد أرسل الرب لك طعاما ، والآن أسرع وأحضري الحلة التي أعطاهم قسطنطين الملك لاثنايوس البطريك ، فمضى أنطونيوس إلى البطريك وطلب منه الحلة وعاد بها إليه

وبنما كان يسير في الطريق ، ظهرت له ملائكة صاعدين إلى السماء حاملين روح القديس الأنبا بولا . وفعلا لما وصل إلى المعارة وجده قد فارق الحياة ، فكفنه بالحلة التي طلبها منه ، وأخذ ثوب اللين الذي كان يرتديه

بعد ذلك التفت أنطونيوس حوله للبحث عن مكان يوارى فيه جسد القديس ، فوجد أسدين يدخلان عليه تحاه الجسد وبطاطكان براسيهما ، كما لو كان يستأذنانه في فعل شيء ، ففهم أنطونيوس المقصود هو أنهما يريدان حفر قبر للقديس ، فحدد لهما طول القبر وعرضه ، فحفرا القبر بمخالبهما . وقام القديس أنطونيوس ودفن الأنبا بولا في القبر المحفور . وبعد ذلك ذهب إلى البطريك وأخبره بما حدث ، فأرسل البطريك رجلا ليحملوا إليه الجسد ، ولكن الرجال عندما وصلوا إلى المكان لم يثروا على شيء ، وكرروا هذا الفعل مرارا دون جدوى .

عندئذ ظهر الأنبا بولا للبطريك في منامه وأعلمه ألا يتعب نفسه ورجاله في البحث عن جسده ، فأطاع وكف عن البحث عنه . أما الثوب اللين ، فبقى عند البطريك وكان يلبسه في أثناء الصلاة ، ومعه ظهرت منه معجزات كثيرة .

وأما القديس الأنبا أنطونيوس أبو الرهبان ، فقد توفي في عام ٣٥٥ م ، ويحتفل بعيد الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس بدير يسمي باسمهما قرب البحر الأحمر ، ويذهب المسيحيون لزيارة هذا الدير سواء في أعياد القديسين أو في أي وقت آخر من السنة ، وقبل وصول أي زائر إلى الدير ، يحاط الرهبان علما بذلك ، وعلامة ذلك تجمع الغربان بكثرة ودورانهم حول أبنية الدير<sup>(١٣)</sup> .

### ٣) سيرة القديس مارمينا الشهيد

في اليوم الخامس عشر من شهر هاتور تحتفل الكنيسة القبطية باستشهاد القديس مينا ، الذي كان واليا على افريقيا بعد والده . لما ارتد دقلديانوس وأمر بعبادة الأوثان ، ترك القديس ولايته ومضى إلى البرية يتعبد إلى الله ، وقد استشهد بعد أن عذب كثيرا .

وبناء على وصيته أحدث أخته جسده ووضعت في حوال متوجهة به إلى الإسكندرية في مركب . وفي أثناء السير ظهرت لهم وحوش بحرية نشه الحمال ، واقتربت منهم لاقتراسهم . فصرخ الركاب وتملكهم الخوف . فاستشفعت الأخت بالقديس ، وفي تلك اللحظة خرجت من جسد القديس نار لفحت وحوش الوحوش ، فغطت في الماء

ولما وصلوا إلى الإسكندرية ، استقل جسد القديس البطريك وشعب الإسكندرية باحترام بالغ ، وتم دفن جسد القديس بالكنيسة ولما انتهى زمن الاضطهاد ، نقل جسد القديس مارمينا على حمل ، وترك الحمل في لسيير بمفرده دون قيادة ، فسار الحمل مسافة وتوقف عن السير تماما عند بحيرة بياض بحيرة مريوط ، فأنزلوا الجسد ووضعوه في سنان ، وكانت تظهر حوله آيات وعجائب كثيرة

ولما أغار البربر على الإسكندرية ، أخذ الوالى جسد القديس سرا من مكانه ليترك بوجوده معه . وتحقق النصر للوالى حقا . وعندئذ صمم الوالى على أخذ الجسد معه إلى الإسكندرية .

وعند وصولهم إلى بحيرة بياض ، وهو المكان الذي كان الجسد مدفونا فيه ، برك الحمل ورفض السير على الرغم من ضربه ضربا مبرحا . وعندئذ أدرك الوالى أن الله قد شاء ذلك . فوضع الجسد في حشوع بالغ في مكانه ورحل .

وكان في البرية راعي غنم ، سقط منه خروف أجرب في بركة ماء في نفس المكان ، فأخرجه ولما تعرغ في تراب المكان برى في الحال .

وشاع هذا الخبر في كل مكان ، حتى سمع به ملك القسطنطينية ، وكانت له أنة مصابة بمرض الحذام ، فأرسلها والدعا إلى هذا المكان ، لتشفى فكانت تأخذ من التراب وتدخن جسمها . ونامت تلك الليلة في نفس المكان ، فظهر لها مارمينا وأخبرها عن مكان جسده ، ولما استيقظت في الصباح ، وجدت نفسها قد شفيت تماما وحفرت في المكان فوجدت الجسد . ولما علم الأب بما حدث لابنته ، أرسل لها المال والرجال ، لكي ينوا كنيسة في هذا الموضع .

وقد شرف الله هذا القديس بالآيات والعجائب التي كانت تظهر من جسده الطاهر .

بعد ذلك قام البابا كيرلس السادس بإقامة دير كبير في المنطقة وسمى باسم (دير مارمينا) ، كذلك أوصى البابا بأن يدفن جسده بهذا الدير عند وفاته<sup>(١٤)</sup> .

(١٣) هذه المعلومة شرحها أحد رهبان الدير ، كما شاعنتها الباحثة أثناء الزيارات .

(١٤) يعرف الدير الآن باسم كاتدرائية مارمينا .





الواحة الخارجية .. ونماذج للإيقاع في البناء واستخدام الأساليب المعمورة في كنائس أحميم

كان هذا القديس يتمتع بشقاوية روحية ، وفي حديث له مع تلاميذه ، قص عليهم ما رآه في عيد تكريس كنيسة الأبركار السعائين ، فقال :

« دخلت إلى البرية الجوانية أنا وويصا تلميذي ، لنصلي من أجل مياه النهر ، وفيما أنا سائر معه ، سمعت صوتا عظيما آتيا من السماء من جهة الشرق ، وإذا بي أرى أمامي سلما عظيما نازلا من السماء إلى الأرض وعلى رأسه يجلس إنسان منير يدعوني للصعود إليه ، فقلت لتلميذي : أمكث هنا يا بني حتى أمضي ، لأعرف السر وأرجع إليك .

وصعدت على السلم حتى وصلت أعلاه . فحملني ملاك على سحابة مضيئة وصعد بي إلى السماء ، فسمعت تسبيح الملائكة ترتل له ، ثم فاحت من المكان رائحة بخور ذكية لا مثيل لها على الأرض ، ثم غلبني النوم من عذوبة الأصوات وجمالها ، فأيقظني الملاك وهو يقول : قم ، لماذا تنام حتى الآن وأهل السماء قيام في خدمة الله ؟ ألا تعلم مقدار خطيئة ذلك ؟ قم وانتبه يا أخانا الحبيب لكيلا يدينك الله عندما يفتنك .

( ١٥ ) شندويل اسم قديم بقرية في أحميم ، تقع غربي النيل ومعنى الاسم - عابة من الكروم . ( الباحة )

ولما كان الملاك يكلمني ، إذ بنا عند باب كنيسة سمائية ، فخرجت من سحابة النور ، ورأيت الملائكة يقبلون سحابة النور قائلين لها : حسنا ما قد آتيت به إلينا اليوم ، فإن هذه النفس البسيطة يحبها الله من أجل تواضعها .. تعال معنا أيها الأخ الحبيب ، لتري عظمة هذا العيد - عيد تكريس كنيسة الأبركار . وتاملت في كل المصلين وأنا مصعب بالمجد والكرامة التي يعطيها الله لبني البشر الذين يطيعون إرادته على الأرض . ورأيت داود النبي يرتل ، والرسل يقرمون الإنجيل ... وبعد انتهاء مراسم الصلاة ، رأيت إنسانا يسطح حوله ضوء قوي وهو واقف يعطي كل فرد تفاحة من أشجار الفردوس وقد أعطاني تفاحتين ، ثم أخذني الإنسان المضيء المرافق لي وأرجعني إلى العالم ... إلى الموضع الذي فيه السلم ، فنزلت إلى الأرض ، ثم ارتفع السلم إلى السماء ، فوجدت تلميذي واقفا إلى جوارتي ، فقدمت له تفاحة من تفاح الفردوس ، فقال : يا أي ، إن صلواتك من أجلي أحضرت لي تفاحة من السماء ، فقلت له : وكيف كان ذلك - أجابني : لما صعدت يا أي لم يرتفع السلم ، فصعدت وراحت لأتقي أترك ، فرأيت بابا مفتوحا يدخله المصلون ، فدخلت معهم وصليت وأخذت تفاحة . فسألت من كل ماسبق أن رأته ، فأعاد ذكر كل ما رأيته يعني ، فعلمت أن روح الله قد استراحت إليه ، فوجدت الرب وشكرته .

ولهذا القديس دير يسمى باسمه في سوهاج ، ويعرف أيضا باسم الدير الأبيض ، نظرا لأنه مشيد بالحجر الجيري الأبيض ، وتميزا له عن الدير الأحمر وهو دير الأنبا يشوي ، ويبعد عنه شمالا بنحو كيلومترين .

#### • سيرة القديس أبانوب النهيس ( ١٦ ) :

تحتفل الكنيسة بتذكار شهادة القديس أبانوب النهيس في اليوم الرابع والعشرين من شهر أبيب ، الموافق ( ٣٠ يونيو ) . وقد ولد هذا القديس في القرن الرابع الميلادي بقرية نهية - مركز طلخا ، القرية من سمند - المدينة التي اقترنت باسمه بعد ذلك حيث دفن فيها جسده ، بكنيسة العلواء بمدينة سمند .

ويتناقل زوار هذه الكنيسة الحديث عن الآيات التي تجري ببركة جسد ذلك القديس ، كذلك يوجد بالكنيسة ماجور كبير من حجر الجرانيت ويثر ماء مقدسة ، يقال : إن العائلة المقدسة استعملتهما عند زيارتهما لهذا المكان أثناء هروبهما إلى مصر .

ترى القديس منذ صغره على خشية الله ، ولما بلغ الثانية عشرة من العمر ، سقط والداه شهيدين بسبب الاضطهاد الديني ، فأصر الصبي على مقابلة والي المدينة ، ولما مثل أمامه ، سب الأصنام التي يعبدونها ، فاضطهده والي والى عذبه على الرغم من حداثة سنه ، ثم ألقى به في السجن .

ولما لم يستطع والي أن يشي الصبي من حره ، سافر وأخذ معه في المركب لمرض أمره على والي أثريب ، وأمر الحدود بتعليقه على صاري المركب عند إقلاعها وهو مكس الرأس .

أبحرت المركب مسيرة يوم كامل ، والوالي يأكل ويشرب مع رجاله ، بينما كان الصبي يتزف الدم من فمه وأثفه وضعة سقط الكوب من يدي والي ، لإصابة يده بالشلل ، أما الجنود فقد أصيبوا بالعمى ، فصرخوا جميعا ، وأدركوا أن ما أصابهم كان بسبب ظلمهم لهذا الصبي الصغير .

تقدم والي إلى الصبي مستحدا به ، معترفا بقوة إلهه ، وسأله أن يصلي من أجل شفاته هو وجنوده ، فوافق القديس الصبي على أن يتم ذلك بأثريب أمام الشعب كله .

وعند وصولهم قصص والي سمند قصته هو وجنوده على والي أثريب ، وأعلن إسمه وحنوده بالمسيحية ، فأمر والي أثريب بقطع رؤوسهم ، أما القديس فحاول والي إقناعه بالحدود لآلهته من الأصنام ولكنه رفض ، فعذب بكل صوف التعذيب ، ثم فصل رأسه من جسده . وتحفل الكنيسة بعيدة بنفس مظاهر الاحتفال السابق ذكرها .

#### ٦) سيرة القديسة إيلارية

هي ابنة الملك زيتون الذي كان مسيحيا محبا للكنيسة ، كان لها أخت واحدة ، وقد رباهما أبوهما على التقوى والصلاح ، وكانت إيلارية تحب العزلة دائما .

خرجت إيلارية من بلاط أبيها وهي في الثامنة عشرة من عمرها وتزمت بزي الرجال ، قاصدة البرية للرهبنة والتعب ، تحت اسم إيلاري ، ثم أقامت بمفارقة بمفردها منذ خمس عشرة سنة ، اشتهرت فيها بين الرهبان باسم إيلاري الخصى إذ لم يكن لها لحية .

أما أختها الوحيدة ، فقد تملكها شيطان أسر ، وأنفق الملك زيتون المال الكثير في سبل شفائها دون جدوى . وأخيرا أشار عليه رجال البلاط ، أن يرسلها إلى شيوخ شيهيت المباركين ، فأرسلها مع حاشية من الجند والخدم ، ومعها كتاب يذكر فيه أن الله رزقه ابنتين ، واحدة خرجت ولم تعد ، والأخرى تملكها شيطان يعذبها . وطلب الملك من الشيوخ في كتابه الصلاة من أجلها حتى يشفيها الرب ، ليكون له بها عزاء عن أختها .

وصلت الأخت المريضة وقرأ الشيوخ الرسالة ، وصلوا عليها إلهاما كثيرة ولم تبرا ، فرأى أحد الشيوخ إرسالها إلى الراهب إيلاري بمفارته ليصلي عليها ، فأرسلوها إليه .

( ١٦ ) كلمة ( أبانوب ) مشتقة من ( أب نوب ) التي تعني اللصص ( الباحة ) .

وتظهر المعجزات العديدة من مارينا العجايب ، ومن جسد البابا كيرلس السادس ، ويتوافد الشعب على الدير في الأعياد بأعداد كبيرة ، كما يفد الزوار إليه على مدار العام . ومن المعروف في الأوساط المسيحية أن البابا كيرلس السادس كان يتشفع بالقديس مارينا في جميع أموره ، وقد ظهر ذلك بوضوح تام عند النقاط صورة للبابا كيرلس السادس يزي الكهنوت الخاص به وهو حالس على كرسي البابوية ، وكانت المفاجأة عندما ظهرت خلفه صورة القديس مارينا العجايب .

#### ٤) سيرة القديس الأنبا شنودة رئيس المتوحدين :

ولد هذا القديس في قرية شندويل ( ١٩ ) في السابع من شهر بشنس عام ٤٩ للشهداء ، الموافق ( ٢ مايو ) عام ٣٣٣ م ، وعاش عيشة التقوى ، وقد جمعت شخصيته الكثير من المواهب والإمكانات على المستوى الديني والديني ، لهذا فإن له مكانة عظيمة في تاريخ الكنيسة القبطية المصرية ، فهو الذي أحيا الأدب القبطي واللغة القبطية . وترك الكثير من المؤلفات الضخمة التي تجعله بحق عميد الأدب القبطي .





لوحة البشارة حمزة من سفح أحد كنائس أديرة وادي النطرون



(القديس القوي) أنبا موسى (الأسقف)

وهناك عرفت القديسة إيلارية أختها ، فماتتها بشدة ثم خرجت البرية للصلاة من أجلها في البرية ، حتى برئت الأخت من مرضها ، وأعيدت إلى والدها بسلام .

فرح الأب وجميع أهل القصر بعودة الابنة سالمة ، ولما سألها والدها أن تقص عليه قصة شفائها ، روت له الابنة كيف كان القديس إيلاري يعانقها ويقبلها كثيرا ويصلي من أجلها حتى برأت من مرضها

فساور الملك الشك في هذا الأمر وطلب ضرورة حضور هذا القديس إلى قصره بحجة أنه يريد أن ينال منه البركة

ورفض القديس الذهب ، ولكن الشيوخ أرغموه على الذهاب للملك ، إذ ليس من الواجب معارضة أوامر الملوك ، فاضطر مرغما إلى الذهاب إليه .

وبعد أن شكره الملك على شفاء ابنته ، اختلى به هو والملكة ووخذه على فعله مع ابنتهما ، فطلب منهما العهد بالأبحولا دون رجوعه للبرية إذا اعترف بالحق ، فوافقا .

وعندئذ عرف القديس إيلاري الأبوين بسرهم ، وأخبرهما إنه ابتهمتا إيلارية التي صلت من أجل شفاء أختها ، وتم على يدهما الشفاء . فعلا صوتهما بالبكاء وأقامت ابنتهما القديسة عندهما ثلاثة شهور ، محاولين أن يمنعاها عن العودة إلى البرية ، ولكنها ذكرتتهما بالعهد الذي قطعاه لهما ، فلبوا طلبها .

بعد ذلك مباشرة أرسل الملك زيتون إلى الوالي رسالة يأمره فيها أن يرسل إلى البرية كل عام مائة إردب من القمح وستمئة قسط من الزيت وكل ما يحتاج إليه الرهبان من أدوات الخدمة .

أما القديسة إيلارية ، فقد أقامت في مغارتها بالبرية لمدة خمس سنوات بعد رجوعها من زيارة والدها ، ثم توفيت في الحادي والعشرين من شهر طوبة الموافق ٢٩ فبراير ، ولم يعلم أحد أنها كانت فتاة إلا بعد وفاتها .

### احتفالات دورة الحياة عند الأقباط :

اهتمت المسيحية بحياة الأسر كأساس لبناء مجتمع سليم ، فأدخلت تعاليمها وقوانينها إلى الأسرة لتدعيمها وحمايتها ، ويذكر في هذا المجال أهم تقاليد دورة الحياة عند الأقباط :

( ١ ) احتفالات السبوع : يرتبط هذا الاحتفال باستقبال الكنيسة للمولود والشكر من أجل سلامة الولادة . وفي طقس السبوع يذهب الكاهن إلى منزل المولود في اليوم السابع لميلاده للاحتفال بطقس السبوع مع الأسرة ، فيصلي الكاهن صلاة تعرف بصلاة الطشت ، حيث يؤتى باناء به ماء ويسكب عليه الزيت وتقبل من الملح ، وبعد تأدية الصلاة يوضع الطفل في هذا الماء ويتهى الطقس الكنسي بذلك .

( ٢ ) احتفالات العماد : وهي التي كانت تعرف قديما بطقس الحنان ، ويمارس هذا الطقس بالكنيسة منذ تأسيسها بهدف مشاركة الطفل المولود ونمائه في النعمة والإيمان ودمج الشيطان

وموعود عماد الطفل الذكر بعد أربعين يوما من ميلاده ، أما الانثى فتعمد بعد ثمانين يوما على الميلاد ، ويفرض عذاب على والد الطفل إذا أهمل عماد طفله . ويتم العماد داخل حجرة العماد وبها المعمودية بحضور الوالدين والأسرة .

وقبل البدء في عماد الطفل ورشحه بالبركة المقدسة ، ترفع أي مصوغات أو حلى يلبسها ، كذلك الأم التي عادة ماتكون أشبه (١٧) لطفلها ، فتخلع حليها وتخل شعرها

ويبدأ الكاهن بالصلاة ورش الطفل ، وتتلو الأم الصلوات وراء الكاهن نيابة عن طفلها (١٨) وتتمهد بتربية سليمة . بعد ذلك يحلج الطفل ملابسه وتحمله أمه في أثناء الصلاة في اتجاهات معينة وفقا لاصول الطقس ، ثم يغطس في ماء المعمودية المقدسة ثلاث مرات ويتشبه ثلاث مرات . ويمكن أن يختار الوالدان اسما ثانيا لطفلها في العماد . يذكره الكاهن في أثناء تعميد الطفل . ثم يحفف الطفل بمنشفة جديدة ثم تترك بعد ذلك بالكنيسة ، وفي النهاية يلبس الطفل ملابس جديدة ويربط له شريط من كتفه إلى وسطه يعرف باسم ( زنار ) وبعد اتمام الصلاة يزف الطفل بالكنيسة ثم يفك الزنار ويهدأ يتهدى طقس العماد .

( ٣ ) احتفالات الزواج : الزواج هو سنة محفوظة عند جميع الأمم ، مقدسة في جميع الأديان ، ولها الاعتبار الأول في البنية الاجتماعية .

ويشترط في اتمام الزواج عن طريق الكنيسة ألا يكون الزوج مرتبطا بامرأة أخرى وألا تكون الزوجة مرتبطة برجل آخر .

وقانون الكنيسة القبطية في الزواج هو وحدة الزيجة ، ولا يجوز زواج من كان مرتبطا بامرأة أو العكس .

وقبل الزواج يتم عقد الخطوبة مع الصلاة علانية ، يعقب ذلك ما يسمى بعقد أملاك ، يعقد فيه الكاهن أملاك الزوجين المزمع تزويجهما ومشاركة زواجهما

ويتم هذا الطقس الذي يعرف بالإكليل على النحو التالي :

يلبس الكاهن الحلة الكهنوتية ، ثم يأخذ خاتمي الذهب ( الدبل ) ويلفهما ويعقد عليهما بالحريز ، للدلالة على الألفة بين العروسين وارتباط حياتهما بالزواج المقدس .

( ١٧ ) أشبه - كلمة سريانية كلدانية ، معناها الحارس أو الوصي أو القيم على حراسة تلك النفس المعتمنة في حياة الأرض والاعتناء بها حتى بلوغها سن الرشد ( الناحية )

( ١٨ ) هناك صلوات خاصة بالذكر تحالف صلوات الأنا في هذا الطقس ( الناحية )



جزء من قبة أحد أديرة وادي النطرون



القديس العظيم أبنا شرفة رئيس المتوحدين



وفي يوم السبت من رجب تم من حرم الكعبة في حرم مكة  
في الصلاة بالعمرة حول حرم الكعبة من داخلها ثلاث مرات مع  
الصلاة في الحرم في الف.

وفي يوم السبت توفيت بنت الكعب في حرم الكعبة في حرم مكة  
في الحرم التي توفي بها، وبعد ذلك كانت مصفة ومصفى من ماء  
الحرم حتى صارت ماء، وبعد هذه الصلاة في حرم مكة وحرم الحرم  
في الحرم وفي حرم مكة.

وبعد مرور أربعين يوم من توفيت، بنيت حرم الأسرة في  
كعبة فكانت لأول روح الحرم من الأسرة.

وبعد طقس الزواج بمراسم الصلاة الحاضرة بالزواج في الوقت  
الذي تحل في العروس من بين العريس. وفي أثناء مراسم الصلاة  
بين العروسين الأكليل ثم ينس العريس حلة خاصة ثم يدهن الكعب  
العروسين بالزيت العطس، ثم ينس عليهما الوصايا من الكعبة،  
وتنصن شرح وأحكام كل منهما نحو الآخر، وفي أثناء تلاوة الوصايا  
على العريس، يضع الكعب يد العريس اليمنى على يد العروس  
اليمنى، ثم يطلب لهما البركة والصحة والألف والآخر والآخر  
الصلاة وينتهي الأكليل بنهاية الصلاة.

(١) طقس الجفانز - يتم هذا الطقس بالكعبة بالصلاة على حيطان  
الحرم في مكان خاصة بحسب التوقيت السوي.



### كلمات شعبية من اللغة القبطية

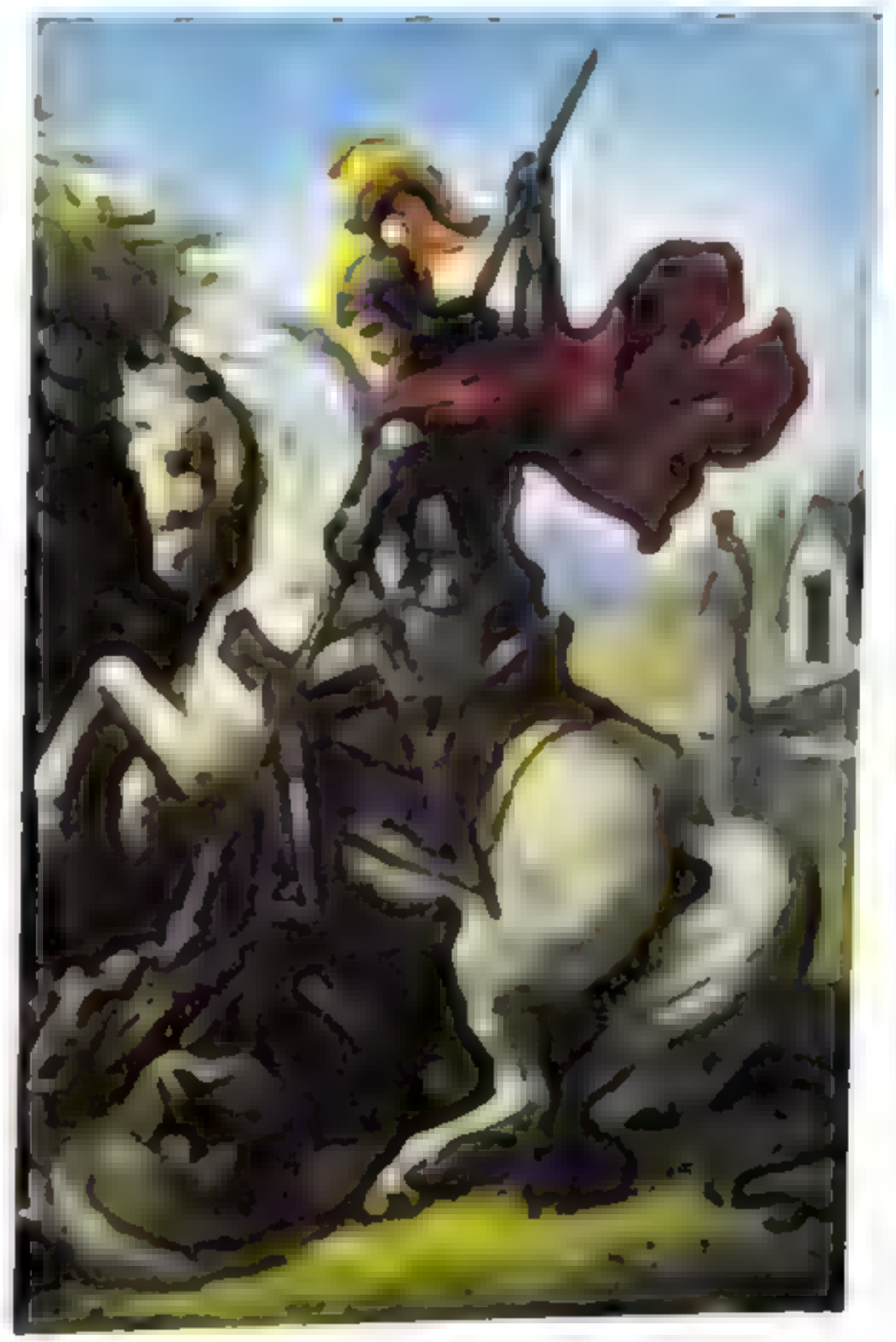
- (١٧) ترميزة Tpane بمعنى مضلة
- (١٨) هومة ZWC مشتقة من الكلمة القبطية هوس بمعنى التسريح  
الجماعي بصوت مرتفع (يقال بلاش هومة).
- (١٩) صهد Cacd بمعنى سخرة ويعرف المصطح في اللغة القبطية باسم  
(بي مان صهدى) (leavazb)
- (٢٠) زير CIP وهو إناث كبير لشرب المياه من القنار ويستعمل غالبا في  
القرى.
- (٢١) كراوية KaPW مشروب للأطفال والكبار.
- (٢٢) حلق Kake أصلها ألك وهي مايلس في أذن النساء
- (٢٣) سم Clood نبات يدخل في كثير من الأطعمة
- (٢٤) سبط Caccu مشرق يتبع من صحن الخبز الأفرنجى بعد  
حلقه.
- (٢٥) رمان Epeean أصلها أرمان وهي فاكهة.
- (٢٦) لعبة Nacettan أصلها لعبك وتستعمل للاضاعة.
- (٢٧) لفت أصلها لبت وهو نبات يؤكل بعد تخليه.
- (٢٨) ملح هو ملح الطعام المعروف.
- (٢٩) رقوق أصلها برقوق وهو فاكهة معروفة.
- (٣٠) برج بمعنى مبنى شاهق في العلو.
- (٣١) ملوخية خضار معروف يؤكل.
- (٣٢) أرغن أصلها أورجاتون وهي آلة موسيقية معروفة.
- (٣٣) سكر أصلها سكر وهو معروف، ويستعمل في تحلية الشاي  
والقهوة وغيرها.
- (٣٤) سيف من أدوات الحرب.
- (٣٥) قوطة مشتقة تعرف في اللغة العامية بهذا الاسم.

تورد فيما يلي بعض الكلمات العامية الشعبية المعروفة بعض  
اللهج في اللغة القبطية وتحمل نفس المعنى في تفسيرها.

- (١) تاتا Tata بمعنى خطي وتقال للاطفال (تاتا خطي العنة)
- (٢) واولا Oaaa بمعنى ألم أو وجع (ويذكرها الطفل عند الشعور  
بالألم).
- (٣) ألالا alla اصطلاح عامي بمعنى الاستهزاء والتعجب (ألالا - أله  
أه).
- (٤) خبل habal بمعنى جنون أو عبط (يقال فلان مخول)
- (٥) بك Bak بمعنى تورد (يقال فلان وشه بك الدم)
- (٦) بيع Baabe أصلها يا آية أي عذريت (ما يخيف الأطفال)
- (٧) باش Basy بمعنى طوي أو لين (يقال العيش باش).
- (٨) باللا ella أصلها ايللا وهي فعل أمر بمعنى هيا يا.
- (٩) لافيني Lafin بمعنى ناولني أو أعطيني.
- (١٠) يس Eic - Lec يس أو اس بمعنى أمسك (يقال للحصان يس أي  
قف).
- (١١) تياترو Teatpon مسرح ومعناها الحرفي منظر.
- (١٢) مكرمش Kepee Hus أصلها كيرميش ومعناها مكرمش (يقال  
فستان مكرمش).
- (١٣) كعبل Kaabel وتقال عند التعثر أثناء السير في شىء مفاجئ.
- (١٤) بلكك Balaok أصلها لاكلوك، بمعنى يفعل شىء بغير عناية.
- (١٥) فلافل Yabaya ومعناها طعام شهي.
- (١٦) أمين accEn بمعنى استجب بالحقيقة وتقال في نهاية الصلاة.

بعض الرسوم والمصور التي نزل

لصحن وتاريخ وطقوس دورا العبة



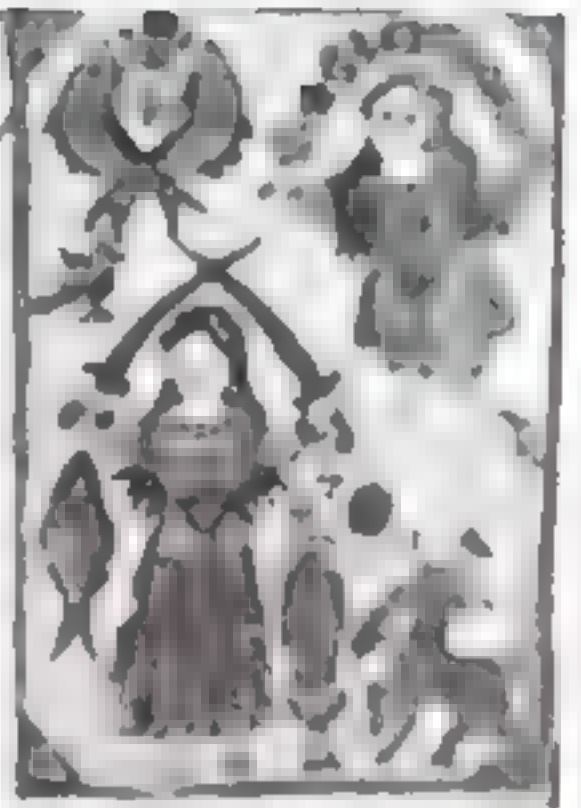
الشهد العظيم مار حرس



## الفلكلور في

### العصرين المملوكي والعثماني

بقلم الدكتور / محمد عبد السلام ابراهيم



يكونُ العصران المملوكي والعثماني حلقين مهمين في سلسلة التاريخ المصري الطويل ، وقد كان لهما أثر ملحوظ في حياة المصريين المعاصرين ، يقول الدكتور محمد زغلول سلام : « ربما خلف عصر المماليك والعثمانيين الذي امتد لأكثر من ستة قرون في حياتنا المعاصرة ما لم تخلفه العصور العربية والإسلامية السابقة محتمة » .

لقد خرج العصر المملوكي - كما هو معروف - من رحم العصر الأيوبي الذي انقضى بموت الصالح أيوب ، ومقتل ابنه توران شاه من بعده وتصبب عز الدين أيبك سلطاناً على مصر بعد أن تزوج من « شجر الدر » مملوكة الصالح أيوب وأرملته .

وكان الحكم الأيوبي قد قام على أنقاض الحكم الفاطمي ، ذلك الحكم الذي قام على أساس العقيدة الشيعية التي حمل على نشرها وترسيخها في نفوس المصريين ، والذي رسم الحياة الشعبية المصرية ، بسمات فلكلورية بارزة تمثلت في الاحتفالات والأعياد والممارسات التي شاعت بين المصريين إذ كانت تستهريهم وتستجيب لطبيعتهم ومزاجهم . ولما آل الأمر إلى الأيوبيين عملوا على القضاء على ما خلفه الفاطميون من آثار في حياة المصريين ، فبدلوا من عاداتهم وأزالوا رسومهم وشعاراتهم ، إذ كانوا يعدون الملعب الشعبي وتصيرون للملعب السنّي .

ولقد حذا المماليك حذو أساتذتهم الأيوبيين فتابعوا الانتصار للمذهب السنّي ، غير أنهم اتسموا بسمات خاصة أكسبتهم طابعهم المميز ، فقد كانوا من حيث الجنس أخلاطاً من الترك والجرس الذين جلبوا إلى مصر رقيقاً ، ثم جرى إعدادهم ليكونوا طبقة من المحاربين المحترفين يستعين بها ذوو النفوذ في تحقيق أغراضهم في الحصول على السلطة والحفاظ عليها ، وتشير الدراسات التاريخية إلى أنهم عاشوا في مصر طبقة منفصلة ممتازة عن سائر السكان ، وكان لهم عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم وأزيائهم الخاصة ، وأنهم حكموا المصريين حكماً يقوم على التسلط والاستغلال . ومع هذا كانت مصر في عصرهم مقر الخلافة العباسية التي كانت قد سقطت تحت سناك خيوط التار في بغداد ، وكان لهم دورهم الذي لا ينكر في محاربة التار والصليبيين وكسر شوكتهم ، ولقد قام الحكم العثماني لمصر على بقايا الحكم المملوكي الذي كان قد سقط بسقوط السلطان الغوري عن جواده في موقعة مرج دابق سنة ٩٢٢هـ ، وبالاحتلال العثماني صارت مصر تابعة بعد أن كانت متبوعة ، ومحتلة بعد أن كانت مستقلة ، ونيابة بعد أن كانت سلطنة ، وتابعة للدولة الخلافة بعد أن كانت داراً لها ، وبه حرمت أسباب النهوض . ودخلت في دور تأخر وانحلال طويلين ، وفي طور ضعف وفاقة وجهل كما يقول الدكتور محمود رزق سليم ، « وقد استمر ذلك الطور نحو ثلاثة قرون ، ولم تستيقظ منه مصر إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية » .

يقول علماء الفلكلور : إن المادة الفلكلورية تراثية بطبيعتها يتلفاها الخلف عن السلف ، وأنها تقوم بوظيفة في حياة الجماعة ترتبط بها ارتباط وجود وعدم . وأن الوظيفة ترتبط بظروف المجتمع وتطوراته ، فقد تبقى أو تختفى أو تتعدل فتبقيها المادة الفلكلورية في

ذلك ، فتبقى ببقائها ، أو تذهب بذهانها ، أو تتعدل ويماد تشكيلها بتعدل الوظيفة .

ويمكن القول أن العصرين المملوكي والعثماني بما أحاط بهما من الأحداث والظروف - كانا يمثلان « وسطاً ملائماً » لتحقيق هذه القاعدة . فعلى أي نحو ظهرت الأشكال الفلكلورية والتعبير الفلكلوري في هذين العصرين ؟

هذا ما نحاول أن نتبينه من خلال تقديم نماذج معارف من فلكلور هذين العصرين .  
الأعياد والاحتفالات :

تعد الأعياد والاحتفالات مناسبات لظهور المادة الفلكلورية في أكثر من شكل من أشكالها . وقد كان المصريون يحتفلون في العصر المملوكي بكثير من الأعياد كان منها : عيد وفاء النيل وكسر الخليج .

يقول الدكتور قاسم عبده قاسم : « ومن أشهر الأعياد التي اتخذت طابعاً عاماً في عصر سلاطين المماليك ، عيد وفاء النيل وكسر الخليج فقد كان فيضان النيل السنوي محط اهتمام المصريين على اختلاف مشاربهم ، يترقبون موعده ويحبسون حساباً ... وكان المصريون يهتمون بقياس مقدار الزيادة التي يسببها فيضان النهر يوماً بيوم ، ففي السادس والعشرين من شهر بؤونة القبطي كان يؤخذ قاع النهر ( كان يقاس ارتفاع منسوب الماء القديم في النهر ، ليكون أساساً تحسب عليه الزيادة ) ، ويبدأ إعلام الناس بمقدار الزيادة منذ اليوم التالي مباشرة ، وفي عصر كل يوم يقيس المشرف على مقياس النيل في جزيرة الروضة مقدار زيادة مياه النيل ، لكي يعلنها المنادون في الطرقات والأسواق حتى يطمئن الناس ، ويذكر بيلوتى الكريتى الذى زار مصر في مطلع القرن الخامس عشر أنه شاهد في زمن الفيضان عدة فرسان يخرجون كل يوم وهم يرفعون الأعلام فوق أكتافهم ، ثم يتجهون إلى المقياس ، لكي يعرفوا مقدار زيادة النهر ثم يسيرون خلال الشوارع والطرقات يصبحون « إن النهر زاد كذا » ، وهؤلاء الفرسان الذين وصفهم بيلوتى هم الذين أطلقت عليهم المصادر العربية اسم « مناديو البحر » ... وحين يكمل النهر ستة عشر ذراعاً ( علامة الوفاء ) يبدأ « مناديو البحر » في التصريح بعدد الأذرع ، وعلامة الوفاء أن يسدل الستار الخلفى الليلة من الليالى البهيجة في القاهرة والفسطاط إذ يوقد الناس عدداً هائلاً من القناديل والشموع فيتحول ليل القاهرة إلى نهار من كثرة الأضواء ، ثم يحضر كبار الأمراء معهم الاستادار ( المشرف على البيوت السلطانية ) . ثم توزع الخلع على من له عادة في هذا الموسم ، ثم يحضر المقرئون ويتناوبون قراءة القرآن الكريم في دار المقياس طوال الليل ، ويعقبهم المغنون والمشدون الذين يغنون طوال الليل ، وفي صباح اليوم التالي تمتد مائدة حافلة بأنواع اللحوم المشوية والحلوى ، والفاكهة ، ويحضر السلطان أو من ينوب عنه من أمراء

المماليك ويتخاطف العامة أنواع المأكولات ولا يمنع أحد من ذلك ... وبعد الانتهاء من الأكل يبدأ احتفال وفاء النيل وكسر الخليج وهما مرحلتان : تخليف المقياس وكسر الخليج ... وبدأ الاحتفال بنزول السلطان أو من ينوب عنه من « قلعة الحل » وفي خدمته كبار الأمراء من قادة الجيش وخوارج الدولة ، ثم ينزلون إلى النهر ويركبون المراكب التي تزيها الأعلام الملونة والشارات الزاهية وغيرها من الزينات ، وتندلق الطول وتطلق الألعاب النارية « الفوط » من المراكب حتى يصل المركب النهري إلى دار المقياس ، وبعد الفراغ من الطعام ... يذاب الزعفران في ماء الورد بإناء فضي ، ويمطى السلطان هذا الإناء للمسئول عن المقياس الذى يلقى بنفسه بكامل ملابسه في نسفة المقياس ومع ذلك الإماء الفضى فيخلق المقياس ( أى يذهب بالغطر ) . ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت السار . ويفرق الخلع والتشويق ... ثم يركب السلطان « الذعيرة » وهي ( السفينة السلطانية ) وحولها مراكب الأمراء العزبة بكافة أنواع الزينات ، وقد أختفت صفحة النهر تحت عشرات المراكب والقوارب المليئة بالمتفرجين يسيرون خلف مركب السلطان ومراكب الأمراء حتى فم الخليج . وفي موقع سد الخليج يكون نائب السلطة أو حاجب الحجاب منتظراً ومع بعض كبار الأمراء فوق قطرة السد . وهناك يتوجه السلطان بفرسه من فم الخليج حتى موقع السد البرانى ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ضربات ثلاث ، ثم يركب ثانية ، فيأتى جمع غفير من الناس بفنوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء في الخليج ثم ينصرف السلطان إلى القلعة » .

#### الاحتفال بوفاء النيل أيام الفاطميين

يمثل الاحتفال بوفاء النيل في عصر المماليك ما كان عليه الحال في عصر الفاطميين فقد أورد المقرئ من أخبار النيل سنة « سبعة عشرة وخمسة » يصف الاحتفال بوفاء النيل فقال : « ولما جرى النيل وبلغ خمسة عشر ذراعاً أمر بإخراج الخيام والمضارب الديقى والديباح وتحول الخليفة إلى « اللؤلؤة » بحاشيته ... ووصلت كسوة الموسم المذكور من الطراز ... فلما وفى النيل ستة عشر ذراعاً ركب الخليفة والوزير إلى الصناعة بمصر ، ومرت العشاريات بين أيديهما ، ثم عديا في إحداهما إلى المقياس ، وصليا ، ونزل الثقة « صدقة بن أبى الرداء » منزله وخلف العمود ، وعاد الخليفة على فوره وركب البحر في العشارى الفضى ، والوزير بصحبته ، والرهجية تخدم برا وبحرا والمساكر طوال البرقائه إلى أن وصل إلى المقس ، ورتب الموكب ، وقدم العشارى بالخليفة الأمر بأحكام الله والوزير المأمون وسار الموكب والرهجية تخدم والصدقات والرسوم تفرق ، ودخل من باب القنطرة ، وقصد باب العيد ، واعتمد ماجرت به العادة من تقديم الوزير وترجله في ركابه إلى أن دخل من باب العيد إلى قصره » .

ويعنى هذا أن الأيوبيين لم يغيروا من العادات الخاصة بهذا الاحتفال على عهد الفاطميين ، لأن الأمر هنا لا يتصل بمذهب ديني ،



وإنما يتصل بمكانة النيل وخطره في حياة المصريين حكما ومحكومين وهو أمر لا تختلف حوله الأديان ولا المذاهب .

### الاحتفال بوفاء النيل في العصر العثماني :

يصف إدوارد ولیم لین احتفال المصريين بوفاء النيل - الذي يمكن اتخاذه شاهدا على ما كان يجري في أواخر العصر العثماني - فيقول : « يرتفع النيل عند الانتقال الصيفي أو بعده ، ويعلم ارتفاع النيل في شوارع العاصمة يوميا ابتداء من السابع والعشرين من بؤونة ( الثالث من يوليو ) أو ما يقرب من ذلك ، وهناك عدة منادين يقومون بهذه الوظيفة فيختص كل منهم بقسم من أقسام القاهرة ، ويحول « منادى النيل » على العموم في قسمه مبكرا في الصباح ... ويصحب ولد ، ويقول المنادى في اليوم السابق مباشرة على بدء إعلان ارتفاع النيل اليوم : « إن الله لطيف بالاراضي وإن اليوم يوم الأنباء الطيبة . وغدا البشرى بالخير » ثم يبدأ المنادى نداه اليومى بالصلاة على النبي أو يبدأ بقوله : « يا من تدبيره عظيم » ، فيجيب الصبي : « مولاي مالي خير » ، ثم يأخذان في التسيح بحمد الله ، وذكر نعمه وفضائله تعالى إلى أن يقول المنادى : « الله يؤمّننى على سرفلان ( ذاكر اسم الرب الدار ) وأهل بيته الطيبين ، يا كريم يا الله » ، ويجيب الصبي : « آى إن شاء الله » ثم يذكر أخوة رب الدار ، وأبنائه ونسائه العذارى ، ويقول أخيرا : « يغضب عليهم بخيره العليم كما فاض النيل على البلاد يا كريم يا الله » ، الصبي : « آى إن شاء الله » المنادى : « خمسة أوستة قراريط . الخ » اليوم والرب كريم » ، الصبي : « صلوا على محمد » ، وتضاف الجملة الأخيرة خوفا من أن تؤثر رغبة حقد أو نظرة حسود في ارتفاع النيل فيزول هذا الأثر إذا صلى الحقود على الرسول ، وقد يعطى أهل المنزل المنادى كسرة من الخبز يوميا ، وهذه عادة شائعة في الطبقة الوسطى . ويمضى لين فيصف ما يحدث قبل فتح القناة بيومين قائلا : « يجول المنادى في قسمه ومعه نفر من صغار الأولاد يحمل كل منهم راية صغيرة ملونة « ليعلموا وفاء النيل » وهكذا تسمى حالة النيل عندما يرتفع ارتفاعا كافيا لتعلن الحكومة أنه بلغ ستة عشر ذراعا عند المقاييس ... وفي اليوم السابق ذكره ( قبل فتح القناة بيومين ) يقوم المنادى والسيان المرافقون له برأيانهم مبشرين الناس بهذا القول : ( « المنادى : « البحر فاض وزاد » الصيان : « أوفى الله » المنادى : « ودار النحاس امتلا » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « وتعيشوا إلى كل عام » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « والكريم يحب الكريم وله نصر في الجنة عجب ، وعمدانه جواهر أبنام ، والربط إذا جنى ، لا يشبه الصبيص ، وله ألف طاقة تنفتح في كل طاقة سليل ، والجنة مقام الكرام ، والنار مقام البخل » . ويقل المنادى بردد هذا القول إلى أن يعطيه أحد أهل المنزل عطية نقدية من عشرة فضة إلى قرش ، وكثيرا ما يعطى قرشين ، ويعطيه العظماء « خيرية » أى تسعة قروش . قطع السد :

ويمضى لين فيصف عملية قطع السد وفتح الخليج فيقول : « وتعد العدة في هذا اليوم لقطع السد ، وتجذب هذه العملية حشدا كبيرا من

المشاهدين ... ويقام السد قبل ارتفاع النيل أو بعده ، أو يعبر النهر على مسافة أربعمائة قدم من مدخله ، قطرة حجرية ذات قوس واحد ، ويقام السد على بعد ستين قدما من القطرة مواجهها لها ويكور التراب ، عريض القاعدة ضيق القمة سطحها بعرض ثلاث ياردا ، وترتفع قمة السد إلى اثنين أو ثلاثة وعشرين قدما تقريبا فوق مستوى النيل عند انخفاضه .

### عروس النيل :

« ويقام على مسافة ستين قدما في مواجهة السد عمود مستدير التراب يقل اتساعا نحو القمة على هيئة مخروط مقطوع ، ولا يرتفع السد ويسمى هذا « العروسة » وتبلر قمة العمود والسد بقليل الذرة وتجرف العروسة دائما بقوة تيار الماء قبل أن يبلغ النهر الذروة

ويربط لين بين « عروسة النيل » هذه وما روى عن « عذراء النيل » التي قيل : إن المصريين كانوا يلقون بها في النهر كل عام قرباناً لكي يغضب فيقول والمعتقد أن عادة إقامة العروسة يرجع أصلها إلى « خرافة قديمة يذكر كتاب العرب ومنهم المقرئى وقد أورد المقرئى في شأن « عذراء النيل » ما يلي :

« قال ابن عبد الحكم : « ولما فتح عمرو بن العاص مصر أهلها إلى عمرو حين دخل بؤونة من أشهر العجم فقالوا له : أيها الأمير إن لنينا هذا سنة لا يجرى إلا بها ، فقال لهم وماذا ؟

قالوا : إنه إذا كان لثتى عشرة ليلة خلت من هذا الشهر عمدنا إلى جارية بكر من أبويها ، فأرضينا أبويها ، وجعلنا عليها من الحلوى والنياب أفضل ما يكون ثم ألقيناها في النيل فقال لهم عمرو : إن هذا لا يكون في الإسلام ، وأن الإسلام يهدم ما كان قبله ، فأقاموا بؤونة وأبيب ومصرى ، وهو لا يجري قليلا ولا كثيرا حتى هموا بالجللاء فلما رأى عمرو ذلك كتب إلى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - بذلك ، فكتب إليه عمر أن قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك ببطاقة فآلقها في داخل النيل إذا أتاك كتابي . فلما قدم الكتاب إلى عمرو فتح البطاقة فإذا فيها : « من عبد الله أمير المؤمنين إلى نيل مصر ، أما بعد : فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك ففسأل الله الواحد القهار - أن يجريك » فآلقى عمرو بالبطاقة في النيل قبل يوم الصليب بيوم ، وقد نهيا أهل مصر للجللاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، وأصبحوا يوم الصليب ، وقد أجرا الله تعالى ستة عشر ذراعا في ليلة .

يستمرى الانتباه في هذا الذى أوردته لين عدة أمور مهمة منها : أن الاحتفال بـ .. وفاء النيل في أواخر العصر العثماني كان قد اتخذت طابعا أكثر .. شعبية « وآية » ذلك أن .. « منادى البحر » الذين كانوا « فرسانا يمتطون صهوات الجياد ويرفمون الأعلام فوق أكتافهم » ويعلمون للناس زيادة مياه النهر في عصر المعاليك قد صاروا « منادين » من أبناء الشعب الفقراء يجوبون الشوارع والطرق ويقفون بأبواب أبناء

الشعب المصري من جميع الطبقات يزفون اليهم بشرى زيادة مياه النهر ويأخذون أعطياتهم البسيطة « كسرة خبز » أو « عشرة فضة » أو « قرش » أو « خيرية » ويرددون تلك العبارات ذات الدلالة التى تكشف عن حق ارتباط المصريين بمياه النيل ، وعن خطر الدور الذى يقوم به في حياتهم ، بعد أن كان « الفرسان » و « الأمراء » و « كبار رجال الدولة » يقصدون بلاط الحكام ويحصلون على « خلعهم ومقرراتهم » في مثل هذه المناسبة في العصور السابقة - كما مر - ويشير هذا إلى أمر لاحظته علماء الفلكلور وهو نزول بعض العادات والممارسات من قمة الهرم الاجتماعى إلى سفحه ، وصعود بعضها من السفح إلى القمة .

كما يستمرى الانتباه ما قاله لين عن « عروس النيل الترابية » التى تعيد إلى الأذهان ما قيل عن « عذراء النيل » - كما وردت - ومهما قيل من أن ما جاء عن « عذراء النيل » هو ضرب من ضروب « الخرافة » فإن ما أورده « لين » في هذا الصدد أمر له دلالة وخطره إذ يكشف عن حق ارتباط المصريين بالنيل الذى يعود إلى أعماق بعيدة من تاريخهم ويتجاوز عقائدهم الرسمية .

ولقد استمر الاحتفال بـ « عيد وفاء النيل » إلى اليوم - كما هو معروف - إلا أنه قد صار احتفالا رمزيا بعد أن أقيم السد العالى على النيل . واختضت ظاهرة الفيضان التقليدية التى كان يعرفها المصريون .

### عيد الشهيد :

يرتبط هذا العيد « بوفاء النيل » كذلك ، يقول المقرئى وهو يتحدث عنه : « ومما كان يعمل بمصر عيد الشهيد » ، وهو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد في كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه أصبع من أصابع أسلافهم الموتى ، ويكون ذلك اليوم عيدا يرحل إليه النصارى من جميع القرى ، ويركبون فيه الخيل ، ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم ، وينصبون الخيام على شطوط النيل وفي الجزائر ، ولا يبقى فضاء ولا فضاء ولا صاحب لهو ولا رب ملعوب ، ولا بنى ولا مخنت ، ولا ماجن ولا خليع ، ولا فاتك . ولا فاسق إلا ويخرج لهذا العيد ، فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهم وتصرف أموال لا تحصى ... وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما بناحية شبرا من ضواحي القاهرة ... ولم يزل الحال على ما ذكر من الاجتماع كذلك إلى أن كان سنة اثنين وسبعمئة ، والسلطان يومئذ بليار مصر الملك الناصر محمد بن قلاوون ، والقائم بتدبير الدولة الأمير ركن الدين بيبرس الجاشنكير ، وهو يومئذ استادار السلطان ... فقام الأمير بيبرس في إبطال ذلك قياما عظيما ،

ويمضى المقرئى فيكشف عن أن الناصر محمد بن قلاوون قد عاد فعمل على إعادة الاحتفال بذلك العيد ويروى لذلك قصة لها مغزاه ودلالاتها ، فيقول : « طلب الأمير بليغا الجيهاوى ، والأمير الطنغا الماردنى من السلطان أن يخرجوا إلى الصيد وغيا مدة فلم

نطب نفسه بذلك لشدة غرامه بهما وتهكه في محبتهما ، وأراد صرفهما عن السفر فقال لهما : نحن نعيد عمل عيد الشهيد فيكون تفرجكما عليه أنزه من خروجكما إلى الصيد ، وكان قد قرب وقت عيد الشهيد فرضياته بذلك ، وأشيع في الأقاليم إعادة عمل عيد الشهيد فلما كان اليوم الذى كانت العادة بعمله فيه ، ركب الأمراء النيل في الشخاتير .. الخ وكانت مدة انقطاع عمل عيد الشهيد منذ أبطله الأمير بيبرس إلى أن أعاده الملك الناصر ستة وثلاثين سنة ، واستمر عمله في كل سنة بعد ذلك إلى أن كان سنة خمس وخمسين وسبعمئة ... فلما كان العشر الأخير من شهر رجب من السنة المذكورة خرج الحجاب والأمير علاء الدين على « الكوراني » وإلى القاهرة إلى ناحية شبرا الخيام من ضواحي مصر ، فهدمت كنيسة النصارى ، وأخذ منها إصبع الشهيد في صندوق وأحضر إلى الملك الصالح وأحرق بين يديه في الميدان وذرى رماده في البحر حتى لا يأخذه النصارى ، فبطل عيد الشهيد من يومئذ إلى هذا العهد .

يلاحظ المرء بوضوح الشبه القوي بين ما كان يعمل في « عيد الشهيد » ، وما روى من قصة « عذراء النيل » ، فالقاء التابوت وفيه إصبع الشهيد في النيل ليزيد ماؤه ، والقاء العلواء إلى النهر للغاية ذاتها لهما ذات الدلالة ، ويمكن القول : أن قصة « إصبع الشهيد » هي « الصيغة المسيحية » لقصة « عذراء النيل » وأنها الشاهد والمثل على ما سبق قوله من إعادة تشكيل المادة الفلكلورية لتلائم الظروف المتغيرة ، فالعروس في الأسطورة القديمة صارت إصبع القديس الشهيد في العصر المسيحي ، هذا ويمكن للمرء أن يربط بين قصة إصبع الشهيد هذه ، وما جاء بأسطورة أوزوريس ، وما كان من تمزيق « سيث » جسده وإلقاء أشلائه مبثرة في مياه النيل والربط بين أوزوريس وفيضان النيل ومما له دلالة هنا أن أوزوريس يلقب بـ « الشهيد » بل إن الدكتور أحمد بدرى يدهوه « سيد شهداء السلف » .

ويتوقف النظر عند ما أورده المقرئى وهو يتحدث عن إبطال العيد لأول مرة إذ وصف ما قام به أقباط مصر من محاولات لإعادة الاحتفال بـ « العيد » وما كان من تشبث « بيبرس الجاشنكير » بموقفه . إذ قال : « شق ذلك على أقباط مصر ... وكان منهم رجل يعرف بالتاج بن سعيد الدولة يعانى الكتابة وهو يومئذ في خدمة الأمير بيبرس . وما زال الأقباط بالتاج إلى أن تحدث مع مخلصه الأمير بيبرس في ذلك ... وقال له إذا لم يعمل العيد لم يطلع النيل أبدا ، ويخرب إقليم مصر لعدم طلوع النيل ... فثبت الله الأمير بيبرس وقواه حتى أعرض عن جميع ما زخره من القول واستمر على منع العيد وقال للتاج : إن كان النيل لا يطلع إلا بهذا الإصبع فلا يطلع ، وإن كان الله سبحانه وتعالى هو المتصرف فيه فكذب النصارى .

ويعد هذا إلى الأذهان ما جاء بـ « بطاقة عمر بن الخطاب » التى تقول القصة التى سبق إيرادها أنها ألفت في النيل عوضا عن العلواء ،



ويقدم هذا ما سبق قوله من أن قصة إصح الشهيد هي قصة معدلة لقصة طروا النيل . وكل هذا يرينا إلى أي حد كان هذا العيد بعد من الأعياد الشعبية ، فقد كان الشعب المصري يشارك فيه بجميع طوائفه ، وكان مجالاً للعب والفرجة والتزهد والانتقاد . وفيه التمسك بهيئة اسم بها المصريون منذ القدم . يقول هيردوت وهو يتحدث عن احتفال المصريين بالإلهة « إيسيس » : « وفي طريقهم إلى « بوسطيس » يسلكون هذا المسلك : يجر الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عددا كبيرا من الجنين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي يلهيها ، وبعض الرجال يزمرون طول الطريق . أما باقي النساء والرجال فيختون ويصفقون فلذا ما يلقوا . أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ . وقاموا بما يأتي : بينما استمر بعض النسوة في القيام بما وصفت . تملأ أصوات بعضهن هاتفات ساخرات بنساء هذه المدينة ، وبعضهن يرتصن ، كما يقف بعضهن رافعات ثيابهن وهن الناس . يفعلون مثل ذلك عند كل مدينة على شاطئ النهر ، وعند وصولهم إلى « بوسطيس » يحتفلون بالعيد . . . . . يستهلكون من النيل في هذا العيد أكثر مما يستهلكون في بقية العام .

ويستمرى الانتباه لمر على درجة كبيرة من الأهمية هو الكيفية التي جرى بها إبطال الاحتفال بعيد الشهيد بصورة نهائية فقد جرى « إحراق إصح الشهيد » وهو الذي ارتبطت به المناسبة ، فكان التخلص من الإصح سببا في التخلص من هذا الاحتفال الذي كان يصحبه التبلل

#### الاحتفال بيوم عاشوراء :

واحتفل المصريون في عصر المماليك بـ « يوم عاشوراء » يقول الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور : « أما يوم عاشوراء . وهو اليوم العاشر من المحرم فاعتبره فقهاء المماليك من المواسم الشرعية الرئيسة وقد اعتاد الناس في ذلك اليوم التوسعة على الأهل والأقارب واليتامى والمساكين ، حتى بلغ الأمر ببعض الأثرياء أن يتصدق بألف دينار في يوم عاشوراء ، وتمسك الناس في عصر المماليك بعبادات خاصة بيوم عاشوراء . . . . . مثل طبخهم الحبوب وزيارة القبور . . . . . كذلك اعتادت النساء في عصر المماليك زيارة الجامع العتيق بمصر والفسطاط في يوم عاشوراء ، والإقامة من أول النهار حتى الزوال ، ولا يشاركهم فيه الرجال . وهناك يقضون يومهم في التبرك بجنود المسجد . لما الشيعة فقد حرصوا في يوم عاشوراء على إقامة عزاء الحسين فينشد شعراؤهم قصائد الرثاء وفق ما جرت به العادة في مصر الفاطمية ، هذا في حين يهاجر شعراء السنة شعراء الشيعة ، وتخرج نساؤهم إلى الطريق وقد كحلن أعينهن ، وخضبن أيديهن بالحناء فمن لم تفعلها فكأنها ما قامت بحق عاشوراء .

#### عاشوراء عند الفاطميين :

يقول المقرئ من عاشوراء عند الفاطميين : « قال ابن الطبري

إذا كان اليوم العاشر من المحرم احتجب الخليفة عن الناس ، ثم صارت النهار ركب قاضي القضاة والشهود وقد غيروا زيهام ثم صار المشهد الحسيني فإذا جلسوا فيه ، ومن معهم من قراء القرآن والمتصدين في الجوامع جاء الوزير فجلس صدرا والقاضي وجانبه . والشعراء يقرءون ثوبه بنوبه ، وينشد قوم من الشعراء شعراء الخليفة ، شعرا يوثقون به أهل البيت عليهم السلام ولا يزالون كذلك إلى أن تمضي ثلاث ساعات فيستدعون القصر . . . . . ويركب الوزير بمندبل صغير إلى داره ، ويدخله القضاة والدعاوى ومن معهم إلى باب الذهب ، فيجدون الدهال فرشت مصاطبها بالحصر بدل البسط ، وينصب في الأماكن الـ ذلك لتلحق بالمصاطب المقروشة . ويجدون صاحب الباب - هناك فيجلس القاضي والدعاوى إلى جانبه . والناس على اثنتي طيقاتهم ، فيقرأ وينشد المنشدون أيضا ثم يقرش عليها سباط الـ مقدار ألف زبدية من العندس والملوحات والمخللات والأجبان والـ وأصناف النحل والفطير والخبز المغير لونه ، فإذا قرب الظهر وأصبح الباب وصاحب المائدة وأدخل الناس للأكل منه فيد القاضى والدعاوى ، ويجلس صاحب الباب نيابة عن الوزير والمذكو إلى جانبه . . . . . فإذا فرغ القوم انتفضوا إلى أماكنهم ركبانا بذلك إلى الذي ظهروا فيه وطاف النواح بالقاهرة ذلك اليوم . . . . . وأغلق الباعة حوانيتهم إلى جوارز العصر ، فيفتح الناس بعد ذلك وينصرفون .

هكذا كان يوم عاشوراء عند الفاطميين « يوم حداد » و« حزن » يغير فيه كبار الدولة أزياءهم وطعامهم ويلبسون الخشن من الثياب ويأكلون الخشن من الطعام . ويجلسون على الخشن من الفراش ، وتطوف مواكبهم نائحة في شوارع القاهرة تبكي سيد الشهداء « الحسين بن علي » الذي استشهد في مثل هذا اليوم .

#### عاشوراء عند الأيوبيين :

فلما حكم الأيوبيون مصر عملوا على إزالة آثار الفاطميين ، وسحوا رسومهم وشعائرهم ، يقول المقرئ في « اتخذ الملوك من بني أيوب يوم عاشوراء يوم سرور ، يوسعون فيه على حيالهم ويتسبطون في المطاعم ، ويصنعون الحلوى ، ويتخللون الأواني الجديدة ، ويكتحلون ، ويدخلون الحمام جريا على عادة أهل الشام التي سنها لهم الحجاج في أيام عبد الملك بن مروان ليخرجوا آتاف شيعة على بن أبي طالب كرم الله وجهه الذين جعلوا يوم عاشوراء يوم عزاء وحزن فيه على الحسين بن علي » لأنه قتل فيه .

بدل الأيوبيون إذن من عادات الاحتفال بيوم عاشوراء وجعلوها على النقيض مما كان يفعل الفاطميون ، ويظهر من وصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور لمظاهر الاحتفال بـ « عاشوراء » عند

المماليك ، أن المصريين توزعوا بين من أخذ بعبادات الأيوبيين ، ومن بلى على مذهب الفاطميين . ويعنى هذا أنهم لم يتحولوا كلية إلى ما أرادته حكومتهم في هذا الأمر . فقد عرف عن المصريين حهم العظيم لآل البيت وارتباطهم العميق بالحسين بن علي وشقيقته « السيدة زينب » . ويرجع الدكتور سيد موسى هذا إلى أوجه الشبه التي تجمع بين قصة استشهاد الحسين وأسطورة إيزيس وأوزيريس .

#### عاشوراء عند العثمانيين :

يصف « لين » احتفال المصريين بيوم عاشوراء في أواخر العصر العثماني فيقول : « يسمى اليوم العاشر من المحرم . . . يوم عاشوراء » ويقدس المسلمون هذا اليوم لعدة اعتبارات منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذي تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذي خرج فيه نوح من سفينة ، ولأن أحداثا عظيمة أخرى وقعت في ذلك اليوم حسب قولهم غير أن الذي يخلع على يوم عاشوراء قدسيته العظيمة في رأى المسلمين والفرس خاصة هو أنه استشهاد الحسين في موقعة كربلاء ، ويصوم كثير من المسلمين في ذلك اليوم ، ويصوم البعض في اليوم السابق أيضا ، وإلى أذكر العادات الخاصة به التي شاعتها في هذه المناسبة ، كان على أن أزود نفسي بقطع من « الخمس فقة » قبل أن أخرج هذا اليوم لإعطاء صدقة « العشر » . وقد رأيت في شوارع القاهرة الأطفال بين سن الثالثة والسابعة وأكثرهم فتيات يسيرون فرادى أو اثنين أو ثلاثة أو يحملهم نساء ويسألون الناس صدقة « العشر » وفي غضون النهار وقف أمام داري بعض الفقراء الضرار وحمل أحدهم علما أحمر طرز عليه بالأبيض أسماء الحسين وآخرون من أهل الفضل ، وأنشدوا دعاء للصدقة قيدا أحدهم قائلا : « يا صاحب الصدقة تمنحها يوم عاشوراء المبارك فيتم الآخرون قائلين : « حبتين قمح ، حبتين أرز ، يا حسن ، يا حسين » يكررون الكلام نفسه مرارا ، وحينما يتناولون قطعة قديمة صغيرة ينصرفون إلى دور أخرى عليها مظاهر الرثاء فينشدون الدعاء نفسه .

#### طبق عاشور :

ويمضي لين فيتحدث عما يعمده المصريون من الطعام في ذلك اليوم فيقول : « وكنت في زيارة صديق لي قبيل الظهر فقدم إلى « طبقا بجهز عاده في يوم عاشوراء يسمى « حبوبا » وبعض « الحبوب » من القمح الذي ينقع في الماء يومين أو ثلاثة أيام ثم يقشر ويغلى ويحلى فوق النار بالمثل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ويضاف إليه على المعموم الجوز واللوز والزبيب . »

#### زيارة ضريح الحسين :

يصف لين زيارة المصريين لضريح الحسين التي كانت تعد ركنا من أركان الاحتفال بيوم عاشوراء فيقول : « وبعد أذان الظهر ، ذهبت إلى مسجد الحسين ، وهو المدفن المشهور لرأس الحسين ، وهو لذلك مسرح لأكثر الاحتفالات - اعتبارا - التي تميز يوم عاشوراء في

القاهرة . وتخص السل المؤدية إلى هذا المسجد بالناس . . . . . وقد رأيت جماعات كثيرة من الغوازي ، يرتص بعضهن ، ويحلس غيرهن في حلقة يتناولن الغداء في الشارع ، ويدعون كل وجه إلى مشاركتهن الطعام يقولن « باسم الله . . . . . ولما دخلت المسجد دهشت كثيرا للمنظر القائم بالمرافق الكبير ، فقد كان مزدحما بالزائرين ، وأظههم نساء من الطبقتين الوسطى والدنيا يصحبن أطفالا كثيرين . . . . . ولم أدرى لذلك سببا غير أنهم أكثر تسكنا بالخرافات ، وأنهن يحملن احتراماً عظيما ليوم عاشوراء ، ورغبة شديدة في تكريم الحسين بزيارة مقامه في هذا اليوم .

#### حلقات الذكر « ذكر المولوية » في مسجد الحسين :

ويصف لين حلقات الذكر التي كان يقيمها الدراويش في مسجد الحسين يوم عاشوراء فيقول : « . . . وأحد الدراويش في الذكر فكانوا يرددون اسم الله على التواتر ، ويحنون في كل مرة ويوسمهم وأحسامهم ويخطون خطوة على اليمين فتلف الحلقة كلها بسرعة . وحالما أخذوا في الذكر ، بدأ دراويش تركي من طائفة المولوية يدور حول نفسه وسط الحلقة ، وهو يعمل برجليه معا ، ويدها ممدودتان ، ويسرع في حركة حتى تشتت ملابسه مثل المظلة ، وظل يدور هكذا حوالي عشر دقائق ، ثم اتحنى أمام شيخه الجالس داخل الحلقة الكبيرة ، ثم إلى الدراويش « الذين كانوا يمدوا يداهم يذكرون اسم الله بقوة متزايدة ، ويقفزون إلى اليمين بدلا من الخطو ، دون أن يظهر أي تعب أو ترشح ، بعد ذلك قام ستة دراويش بعمل حلقة داخل الحلقة الكبيرة ، وكل منهم قد وضع قراعه على كفى جارية ، ثم أخذوا في الذكر بسرعة أشد . وقد ظلوا هكذا حوالي عشر دقائق ثم جلسوا للراحة . »

#### سقاء العشر ويغل العشر :

ويشير لين إلى بعض معتقدات المصريين المرتبطة بـ « عاشوراء » فيقول : « تراعى المصريين وخاصة القاهريات خرافات غريبة خاصة بالأيام العشرة من المحرم ، فيعتقدن أن الجن يزورون بعض الناس ليلا ، فيظهرون لهم على هيئة سقاء أحيانا ويغل أحيانا أخرى ، ويطلق عليه في الحالة الأولى « سقاء العشر » وفي الحالة الأخرى « يغل العشر » وعندما يحضر الجنى في زى السقاء يطرق باب غرفة النائم ، فيسأل هذا : « من يا باب ؟ » ، فيجيب الجنى « أنا السقاء » ، « أين أفرغ القربة ؟ » ، وإذا كان السقاء لا يحضر ليلا فإنه يعرف شخص زائره فيقول « أفرغ في البجرة » وعندما يخرج بعد ذلك يجد البجرة مملأ بالذهب .

أما الجنى الذي يأتي في صورة البغل فيوصف بطريقة تستحق

(١) يبدو بوضوح أن هذا الضرب من الذكر القرمي . هو أصل ما يعرف الآن بـ « رقص أولاد العصر » والذي انتهى به الأمر إلى أن صار يقوم في « رقة العروس » .



الذكر : يحمل على ظهره خرجا ملان بالذهب وجمجمة ، ويعلق في عنقه خيطا به أجراس صغيرة مستديرة يحركها عند باب غرفة الشخص الذي قدم ليثنيه ، فيخرج هذا ويأخذ الجمجمة ويفرغ الخرج ، ثم يملأه تبا أو نخالة أو غير ذلك ، ثم يضعها ثانيا على ظهر البغل ويقول : انجب يا مبارك .

### مبعة عاشوراء

وتحدث لين عما يعرف به « المبعة المباركة » فيقول : « يستعمل كثير من المصريين ، والنساء غالبا ، المبعة المباركة » لإبطال الحسد ، والمبعة مزيج من عقاقير مختلفة . . وتجهز وتباع في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم فقط ، وكثيرا ما ترى باتي المبعة يتجولون في شوارع القاهرة صائحين : « يا بركة عاشورا المبارك أبرك السنين على المؤمنين يا مبعة مباركة » ، ويحمل باتي المبعة فوق رأسه صينية مستديرة يغطيها بقصاصات من الورق المختلف الألوان ، ويضع عليها المزيج الثمين ، ويتوسط الصينية كوم كبير من ثفل مادة قاتمة الحمرة تستعمل للصبغة وتمزج بقليل من المبعة ، والكزبرة والحبة السوداء ، ويحيط بالكوم الكبير أكوام أصغر أولها من الملح الملون أزرق بالبلع ، وثانيها الملح الملون الأحمر ، وثالثها من الملون الأصفر ، ورابعها من الشح ، وخامسها من تراب اللبان ، وتلك هي مواد المبعة المباركة . ويدعو المشتري عادة البائع داخل المنازل ، فيضع الصينية أمامه ، ويتناول صحن أو قطعة ورق حيث يضع من المبعة بقدر رغبة المشتري ، فيأخذ من كل صنف قليلا ويضيف إليه مقدارا آخر المرة بعد المرة متشدا أثناء ذلك دورا طويلا يبدأ هكذا : « باسم الله وبالله ، ولا غالب إلا الله ، رب المشارق والمغارب ، كلما عييد يلزمنا ترحيمه ونوحيله جلاله » . وبعد أن يثني على فضائل الملح يقول : « أرقبك من عين البت أحمر من الخشت ، ومن عين المرة » أحمر من الشرشرة ، ومن عين « الرد » أحد من الزرد ، ومن عين الراجل أحد من المناجل . ثم يروي كيف أبطل سليمان حسد العين ، وبعد ذلك يعدد الأمتعة التي لا يخلو منها المنزل على الأرجح فيرقبها من الحسد ، ويحفظ المشتري بالمبعة المباركة التي تباع الحصة منها « بخسة فضة » طول العام التالي فيحرق قليلا منها كلما خشي حسد العين فيتصاعد الدخان إلى المحسود .

يلو - كما هو واضح - أن احتفال المصريين بعاشوراء كما وصفه « لين » كان قد اتخذ طابعا شعبيا لمتزجت فيه بعض مظاهر احتفالات الفاطميين والأيوبيين في إطار من حب المصريين - المعروف - لآل البيت . فهم يصومون ذلك اليوم ، ويتصدقون فيه ، ويذرون ضريح الحسين ، وهم يأكلون « طبق الحبوب » الشهى ، ويرقصون في الطرقات ، ينسج هذا مع طبع المصريين ومزاجهم وما جرت عليه احتفالاتهم الدينية منذ أقدم المصور .

ولعل أكثر ما يسترعى الانتباه فيما رواه لين ، هو تلك المعتقدات والحكايات التي ارتبطت بعاشوراء : « سقا العشر » ، « بخل العشر » ،

### « المبعة المباركة » ، « رقية عاشوراء » .

والجدير بالذكر هنا أن احتفالات المصريين بعاشوراء رم ما تزال تأخذ الطابع ذاته . فهم في الريف وفي الأحياء الشعبية في المدن يصومون يوم عاشوراء ، والريفيون يصومون على عيالهم « عاشوراء » فيتناولون اللحوم والطيور ، ويصلون أرحامهم « المواسم » إليهم « لحما أو طيور أو أرزا » أو « نقودا » أو « حلوى » ، ويتناول أهل المدن « طبق عاشوراء » وهو يعد بذات الطريقة وصفها لين ، وتسجل باتعات « البخور » صباح عاشوراء الباكر في نه وحواري المدن صائحات « بالله السلولة من العين » يا بركة الحسين ، رقية عاشورا المباركة ، ويدخلن البيوت « يوقين أصداها » ومحتوياتها ويعلن « بخور عاشوراء » .

ويذكر الباحث أنه في الخمسينيات من هذا القرن كان يد الباعة يتجول في طرقات قريته منتظيا حمارا عليه خرج « صائحا » وخضاب ياحنة ، حنة عاشورا المشهورة ، وكان الناس يشترون منه بغلة « الحناء » و« يعجنوها ويتحنون خاصة الأطفال » ، كما يذكر حكاية « بغلة عاشوراء » والقصة التي تروى حولها ، وأن النسوة كن يدعون لبعضهن بالخير ، فتقول الواحدة منهن للأخرى : « ربنا يورعك ببغلة عاشوراء » . لأن « بغلة عاشوراء » كانت تناظر عندهم « طاقة القدر » وقد كانت هناك قصة تروى عن بغلة عاشوراء « وما جرى بصيدها لامرأتين ، يقولون : « إن إحداهن جاءت بها بغلة عاشوراء وعلى ظهرها خرجا مملوا بالذهب ومن فوقه رأس مقطوعة تقطر دما فلما رأتها أصيبت بالفزع وتناولت عمودا من الخشب وضربت البغلة وطردتها ، فتحولت البغلة بحملها إلى امرأة أخرى ، فلما أبصرتها صلت على النبي وتبست ورجحت بها وتناولت الرأس في رفق فقبلتها ومسحت دما بخرقه من الحرير وعطرتها ووضعتها بعناية ، ثم أفرغت الذهب وملأت الخرج « شعيرا » ووضعت على ظهر البغلة ثم وضعت فوقه الرأس المقطوعة بكل رفق وحب وصرفت البغلة قاتلة اندهى بارك الله فيك .

ويقال تعليقاً على هذه القصة : « وفيها من تهدي ويهدي لها الهدي » ، وفيها من تطرد رزقها بعمود » .

أي أن من الناس من يهدي إلى الخير فيسعد ، ومنهم غير الموفق الذي يحول بين نفسه وبين خيرها ، ويشير هذا إلى إيمان المصريين بالحظ أو « البخت المكتوب » .

ويستطيع الباحث أن يفسر هذه المعتقدات ويكشف عن دلالاتها ووظائفها في ضوء ما يقال حول الحسن والحسين من أحداث وحكايات : سقا العشر .

من المعروف أن الحسين وآله كانوا قد ضيق عليهم وحوصروا وحيل بينهم وبين الماء حتى نال منهم العطش ، وأن الحسين قد استشهد « ظمأنا » وإشارة إلى هذا يأتي ذلك « السقا » الذي يحمل

الماء الذي خرقة الشهيد الحسين ، ويقلمه إلى الناس ذبا فيهم

ويستلهم وهم يحتفلون « بذكرى استشهاده » .

### بغلة عاشوراء :

ترمز الرأس المقطوعة التي تقطر دما والموضوعة فوق خرج الذهب إلى رأس الحسين التي دار حولها الكثير من القصص الذي يحكى ما جرى عليها وكيف انتقلت من مكان إلى مكان آخر إلى أن استقرت بمصر ودفت في الموضع الذي أقيم عليه ضريح الحسين المعروف الآن . فهي تطوف على هذه الصورة تذكر الناس بما جرى وتحمل إليهم بركة الشهيد الكريم .

تعبد هذه الحكايات إلى الأذهان ذكريات استشهاد الحسين في صور تهب المشاعر وتبقيها حية مؤثرة ، وتقوى من أثرها فتربطها بقيم مادية تمثل في الذهب الكثير الذي يكون من نصيب المحظوظ ، وغنى عن القول أن هذه القصص تعمل على أن تظل تلك المعتقدات والمعاني حية ماثلة في نفوس الناس مما يعمل على استمرار الرموز التي تدور حولها .

### الرقية والبخور :

هناك حكاية تداول وتقول : إن النبي عليه الصلاة والسلام ذهب مرة يزور ابنته فاطمة وحفيديه « الحسن والحسين » فوجدها جالسة وإلى جانبها ولداها وقد ناما تحت الغطاء ، وكان مرآهما مبهجا ، فاتحنى عليه الصلاة والسلام فحمل أحدهما ووضع بدلا منه حجرا ، وما أن أتم ذلك حتى جاءت إحدى النساء وكانت « حاسلة » فظنرت إلى الطفلين الناتحين . ولما انصرفت أمر عليه الصلاة والسلام السبلة فاطمة أن تكشف الغطاء فإذا بالحجر وقد إنخرق ، فقال عليه السلام لوبقى ولذلك لجرى عليه ما جرى على الحجر » .

لذا يقولون : إن « العين خرقت الحجر » ، ويرقون بدم عاشوراء « رقية الحسن والحسين » اللذين نجاها الله من شر حسد الحاسلة ، وهكذا تقوم كل هذه الحكايات بتقوية ارتباط الناس بذكرى الحسين وآل البيت وهو الدور الذي تؤديه هذه المعتقدات والحكايات .

### الفنون الشعبية « خيال الظل » :

تفيد الدراسات التاريخية ، والأدبية أن « خيال الظل » كان من أحب الفنون الشعبية إلى المصريين في المصريين المملوكي والعثماني . وهو نمط من التمثيل غير المباشر كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس .

وكانت له تمثيلاته الخاصة التي كانت تعرف به « البايات » . ويصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور طريقة عرضها فيقول : « أما طريقة عرض هذه التمثيلات فتلخص في عمل نماذج وأشكال من الجلد والورق المقوى على شكل عرائس وأشخاص ، وتوضع خلف ستارة يضاء ومن خلفها مصباح بحيث ينعكس ظل تلك النماذج على الستارة » ليراهم النظارة من الجهة الأخرى ، وفي الوقت نفسه يخفى

مقدم التمثيلة خلف الستارة بحيث لا يظهر منه ، وتحرك المصاح بعضا ، وتردد العارفات التي تطلق على حركة المصاح ،

ويصف الدكتور محمد وغلول سلام انتشار في خيال الظل في مصر المملوكي فيقول : « وقد راح هذا الفن في عصر المماليك وكان له شأن كبير ، واستلهم الناس منه للنهض والضحك ، وحملوه متفصلا لإبراز الميوس ونمطه المصاح ، أو للتصبيص من مشكلاتهم في الحياة وهمومهم بطريقة ساحرة صالحة »

وقد ظل « خيال الظل » معروفا في مصر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . يقول الدكتور عبد الحميد يونس وهو يتحدث عن دار لخيال الظل التي كان يتردد عليها : « كانت هذه الدار تقوم بعد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة » .

ويشير إلى ما انتهى إليه أمر هذا الفن فيقول : « . . . ومن العجيب أن خيال الظل انحصر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحصر عن غيرها في القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة » .

أي أنه أخفى حين احتفت وظفته . يظهر بدله .

### ببايات خيال الظل :

تعرف تمثيلية خيال الظل بـ « الباية » - كما سلف القول - ولقد خلف « المخايلون » وهم القائمون بهذا الفن عددا من الببايات لعل أكثرها شهرة بابايات ابن دنيا : « طيف الخيال » ، « عجيب وغريب » ، « النسيم والضائع البهيم » . وابن دنيا شاعر عراقي موصل المولد ، وجاء مصر في عهد الظاهر بيبرس البندقداري وعمل في بداية أمره « كحالا » أي طيب عيون ، ثم نبغ في فن المخايلة . وتختلف الآراء حول بابايات فيرى إبراهيم حمادة أنها تدخل حظيرة الأدب الشعبي ، ويرى الدكتور عبد الحميد يونس « أن بابايات ابن دنيا على شهرتها . . . ليست فنا شعبيا ، لقد صدرت عن وجدان فردي أراد أن يثبت نبوغا في جميع فنون التميز لمصر » ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبي لما فيها من المبالغة في السخرية والتعكم ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمي لا أخلاقي » .

### الببايات الشعبية :

وإذا كان الدكتور عبد الحميد يونس قد أخرج بابايات ابن دنيا من دائرة الفن الشعبي ، فهو يشير إلى بابايات أخرى رأى أنها تستوفي الشروط التي تجعلها شعبية منها باية « التصاح » . ويقلمها الدكتور فؤاد حسين فيقول : « هذه مسرحية تعرض لنا صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري أو بمعنى آخر فنا من فنون الأدب العربي المصري في القرن السابع عشر ، وتمتاز عن غيرها بتعدد مؤلفيها ، فهي ليست من وضع مؤلف بعينه بل من تأليف ثلاثة . . . أما الفضل في تعريف العالم الحديث بها فيرجع إلى العلامة المستشرق الألماني « كالا » .

تجرى أحداث هذه الباية على شاطئ النيل ، والشخصية الأولى



فيها فلاح يدهي «زيرقاش» مخرج حرفة الزراعة، وسند في وجهه أبواب الرزق بطالع الظلمة وهو مكروب يشكو منه قاتلا:

بالطيف الصبح يا صوري صوري  
يا كبر الجود بفضلك تنف من  
حسن ظني لك ان تغفر ذنوبي  
بما لي لا تخيب ليك حسن  
بما لي لرضي إصلاحه شرقي  
ما يكون الحد ولنا غلب الفلاح  
لو تزوج لي حرم ولا كنت تقوى  
واكلت فندان صلاح بلقايح  
كل ما قلب في سوري الحد وزرع  
بخصد ليلي بزوض جرباح  
ان باب ضحك لصيتي رحمن  
وقلعة فيها وقت السليح

وخلال ذلك يظهر له شخص يسمى «الحازق» ولما يعلم بحاله يشير عليه أن يلعب لعب السمك من الليل.. فيوافقه ويلعبا معا ويلقى «زيرقاش» السارة إلى الماء فتعلق بها سمكة كبيرة تجلب الخيط بشدة وتكاد ترقعه في الماء، ولما يثقل في الصيد يشير عليه «الحازق» أن يستعين بمن يعلمه «الصيد» فيوافقه فيستدعي المعلم «المدهور» الحاج منصور شيخ المعاش.. يحضر شيخ المعاش ويرشد «زيرقاش» إلى ما ينبغي عمله.. ويحاول «زيرقاش» يخفي في جوف السمك بحيث لم يبق منه إلا رأسه، فيشد وهو بين فكي السمك:

قصوا أنظروا فلاح  
جوا حنك تساح

بامن رماك دمرك  
قول لي على لمرك  
لما بقيت لهفان  
والسر منك باح  
والسمع من عينك  
يجري وما طوفان

طول ملتي صباد  
في صيلهم معتاد  
جنته وأنا لفرحان  
تاربه بطنسي  
فيطابعه واسيت  
بما من سال عنى  
لصابني منى  
تاربه بطنسي  
جنته وأنا لفرحان  
بماكي وحين حان

وعمل «شيخ المعاش» على إخراج «زيرقاش» من فم السمك ليستعين به «واحد يبري» و«رجال مغربي» وبعد صراع بين «البري» و«الرجال» يحمل «الرجال» عمله له يطلق البخور ويتلو «عزيمة» وأخيرا ينجح في إخراج الفلاح، تقدم البابة صورة لما كان عليه حال المجتمع المصري في أواخر القرن السابع عشر،

يظهر فيها الفلاح المسكين الذي «فات الفلاحة» وراح يبحث عن عمل آخر، فعمل بصيد السمك فوقع في فم السمك فكانه كما يقول الشعبي «طلع من نفرة وقع في حديرة».. ويمكن اتخاذ الفلاح كما يمكن أن يكون السمك رمزا، وقد تكون صموية إتقانه كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس قد يشير هذا كله إلى «التشديد» التي كان يعانيها المصريون، وقد يكون الاتجاه إلى «الرجال» المغربي رمزا إلى أن الحل كان فوق قدرة الناس العاديين يرى الدكتور/ يونس.. «يزيد هذا الرأي ما جاء على لسان «المغربي» وهو يعرض عمله إذ يقول:

دق لمرك لي من زمان الفلاح  
ونما مغربي رحل بنفسي سراح  
ومن عدم الإنصاف لل

فهو يعرض بالزمان وما فيه من قبائح وظلم، وفضائح.. وهكذا صور «خيال الظل» أحوال المصريين الفقراء في الـ المملوكي، وعكس همومهم ومشاكلهم، إذ كان منهم المحجب «يجدون فيه المنعة والتسلية والتنفيس».

والجدير بالذكر هنا أن هذا الفن كان قد بدأ في مصر با «أرستقراطية» داخل قصور الحكام قبل أن يتزل إلى الشعب يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس: «ويذهب العلامة أحمد تيمور» أن أقدم ما وصل إليه علمه عن اشتغال من العرب بخيال الظل أنه كان من ملامى القصر بمصر إبان العصر الفاطمي، ومعنى ذلك أن هذا الفن إنما بدأ أرستقراطيا في الديار المصرية وأنه نزل عن قمة الهرم في الكيان الاجتماعي إلى الصورة التي أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبيا.

وتقول الروايات أن عددا من سلاطين المماليك كانوا من عشاق هذا الفن «قد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملامى عندما حج عام ٧٧٨هـ».

كما يقال: أن السلطان سليم العثماني «لما كان بالمقياس، أحضر في بعض الليالي «خيال الظل».. فلما جلس للفرجة، قيل: إن المخاليل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومان باي لما شق عليه، وقطع به الحيل مرتين، فأنشراح ابن عثمان لذلك، وأنعم على المخاليل في تلك الليلة بشماتين ديناراً، وخلع عليه قفطاناً محملاً ذهباً، وقال له: «إذا سافرتنا إلى أسطنبول فامتنع معنا لتخرج لنا على ذلك».

هكذا كان فن «خيال الظل» من الطواغية بحيث يستجيب لمتطلبات مختلف البيئات والمستويات، ويعكس شتى الأحداث والوقائع.. وقد ظل يقدم لأبناء الشعب المصري المنعة والتسلية والمتنفس في الأغراض والمقامى ودور العرض الثابتة إلى أن ظهر فيه «الصور المتحركة» فأخذ دوره فانزوى ثم ما لبث أن اختفى تماما.. وعلم من سنة حياة العادة الفلكلورية.. كما سلف القول.

## الادب الشعبي: «القصص والسير الشعبية».

تعد القصص والسير الشعبية من أبرز أشكال الأدب الشعبي، وأوسعها شهرة، ولهذا أثارت اهتمام جيل الرواد من أساتذة ودارسي الأدب الشعبي في مصر، فأولوها عنايتهم، فدرست الأستاذ الدكتور/ سحر القلملوى «ألف ليلة وليلة»، ودرس الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس، سيرتى «الظاهر بيبرس» و«الهلالية» ودرست الأستاذ الدكتور/ نبيلة إبراهيم، سيرة «الأميرة ذات الهمه» ودرس الأستاذ الدكتور/ محمود ذهني، سيرة «عنترة».

ولقد أسهمت دراساتهم القيمة إسهاما عظيما في إلغاء الضوء على هذه الأعمال، فأبرزت قيمتها الفنية والأدبية المرتفعة كشكل من أشكال الأدب الشعبي من ناحية، وألقت الضوء على أعمق المجتمع المصري العربي، وأكملت صورته التي كان ينظر إليها من منظور الأدب الغربي «الرسمي» أو «الفصيح» فقط، من ناحية أخرى.

ولقد ظهر عدد من هذه السير واكتمل في المصريين المملوكي والعثماني: «الظاهر بيبرس»، «سيف بن ذي يزن»، على الزين المصري، كما اكتملت قصص وسير أخرى مثل «ألف ليلة وليلة» و«الهلالية» أو «اتخذت صورتها الأخيرة».

ولقد كان ظهور ما ظهر من هذه السير واكتمال ما اكتمل منها، مظهرا من مظاهر بروز الشخصية المصرية في هذين العصرين، يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس: «لقد تسلمت هذه البيئة المصرية سيرة بنى هلال وغيرها من السير، بعد العصر الفاطمي، أو بعبارة أوضح، بعد أن أصبح السلطان في يد غير العرب، ولهذا دلالة على تلك الخصيصة العامة التي نريد أن نثبتها، فإن الشعب المصري وقد تم استعراجه وإسلامه، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيه، المحتاج في الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية، ودفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها، تصلح للترجمة عن مشاعره القومية، وهي كما نعلم ملونة بالعروبة فاهتدى إلى عنترة، وسيف ابن ذي يزن، والوزير سالم، وبنى هلال».

ويقول الدكتور/ عبداللطيف حمزة: «إن العصر المملوكي بنوع خاص هو العصر الذي تبلور فيه الأدب الشعبي، وسار هذا التبلور جنبا إلى جنب مع تبلور الشخصية المصرية برمتها، فلأمر ما إذن برز الأدب الشعبي في عصر المماليك، ولأمر ما كذلك ظهرت النسخة الكاملة من قصص ألف ليلة وليلة، وأكثر الألوان الأخرى من الأدب الشعبي».

ولقد كانت هذه السير «الغذاء الفنى للمجتمع المصري بأسره على اختلاف درجاته ومنازعه» كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس وذلك حتى وقت ليس بالبعيد.

يصف «لين» رواية تلك القصص والسير كما شاهدتهم حين زار مصر فيقول: «فالقصاص يفتشون مفاهي القاهرة وغيرها من المدن في

ليالى الأعياد الدينية خاصة، ويسامرون الناس براعة تحلب القلوب».

ويعد طقاتهم فيقول: «والشعراء أكثر طبقات الرواة عددا، وهم يسمون أيضا «أبو زيد» نسبة إلى موضوع روايتهم «أبو زيد» وهم في القاهرة خمسون تقريبا ولا تخرج روايتهم عن سرد وقائع أبى زيد الهلالي... ويروى الشاعر دائما من الذاكرة، فلا يستعين بكتاب، وهو ينشد ويعزف بعد كل بيت بعض نغمات على رباب الشاعر».

ثم يذكر طبقة أخرى فيقول: من رواية القصص أيضا طبقة تتميز بنسبة خاصة «المحدثين».. وهم من حيث العدد يتلون الشعراء، فنى القاهرة ما يقرب من الثلاثين، والمحدثون يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر أو «السيرة الظاهرية» ومن ثم يسمون «الظاهرية» وهم لا يستعينون في روايتهم بكتاب ثم يقول: «في القاهرة طبقة ثالثة من الرواة يسمون «عنترة» أو «عنترية» والمفرد «عنتري».. غير أنهم أقل عدد بكثير من أى طبقة من الطبقتين السابق ذكرهما، وعندهم الآن - إذا صح ما أخبرت به - لا يزيد على ستة، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع روايتهم «سيرة عنترة»، ويستعين العنترية بالكتاب فلا يروون من الذاكرة، وهم ينشدون الشعر، ولكنهم يقرمون الشر بالطريقة الدارجة ولا يستعملون الرباب».

ويروى العنترية كذلك سيرة ذات الهمه، وسيف بن ذي يزن، وألف ليلة وليلة: ويكشف «لين» عن أمر له أهميته هو أن «العنترية» كانوا يروون سيرة ذات الهمه، وسيف بن ذي يزن، وألف ليلة وليلة. في وقت سابق على الوقت الذي زار فيه مصر فيقول: «العنترية لا يقصرون روايتهم على سيرة عنترة.. فقد قيل إنهم جميعا ينقلون القصص أحيانا من سيرة المجاهدين»، وتسمى عادة «سيرة دلهمه» أو «ذى الهمه» وهو اسم لبطلة القصة، ومنذ سنوات مضت كثرت رواية هؤلاء لقصة «سيف اليزل» وهو كتاب جامع لقصص مدعشة، كما أنهم يقصون قصص «ألف ليلة وليلة».

ويعلل «لين» انصراف الرواة عن ألف ليلة وليلة وسيف فيقول: «واعتقد أن ترك الرواة لهذين الكتابين يرجع إلى ندرة النسخ التي يصعب الحصول على أجزاء منها أيضا، فالنسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إذا وجدت تباع بثمان باهظ، وليس في طاقة الراوى أن يدفعه، وأشك أن يكون اختيار الرواة لقصص أبى زيد، والظاهر وعنتري وذى الهمه لأنها أفضل من ألف ليلة وليلة، ولكن من المؤكد أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم شعور بدوى فيتهجون لسماح قصص الحرب».

يكشف «لين» في هذا الوصف لرواة «القصص الشعبية»، وما كانوا يقومون به من دور في حياة المصريين الفنية والاجتماعية.. عن أمور مهمة تصل بالسير الشعبية كشكل من أشكال الأدب الشعبي، وتلقى الضوء على تطورها، وتساعد على فهم ما انتهت إليه:



# مصر في السير الشعبية العربية

بقلم : محمد رجب النجار

وأدابه الشعبية البطولية . على نحو يتجلى معه هرم الحدث القصصي أو التاريخي ( البداية - الذروة - النهاية ) وهذا ليس محل مصادفة ان تنتمي سيرة سيف وسيرة بيبس إلى الأدب الملحمي ( فروسية السيف ) على حين تنتمي سيرة علي الزريق إلى أداب الشطار ( فروسية العقل والحيلة ) .

وإذا كانت سيرة سيف أو ملحمة النيل سوف تحرى أحداثها في عصور « أسطورية » موعلة في القدم مؤكدة عروية مصر قبل الاسلام فإنها سوف تتوقف في معالجتها الفنية عند أربعة محاور أساسية هي :

1) نشأة مصر ، جغرافيا وحضاريا ، وهذا المحور يستوعب الميراث الأسطوري الفرعوني والإسلامي ، الذائع عن مصر ونيلها ، قبل الاسلام وبعده ، فيما سوف تسميه بالجغرافيا الفلكلورية أو الفلكلور الجغرافي المصري . وخاصة ما يتعلق منه بفلكلور النيل ... البحر الأعظم أو المقدس عند قدماء المصريين وهنا تناهى أسطورة ايزيس وأوزوريس في سيرة سيف ، إذ يلعب سيف دور أوزوريس الإله الطيب ورب الزراعة .. الخ ، أما الحكيمه عاقلة فهي ايزيس ... وزواج سيف من أبتها الاميرة طامة ( الطمس ) ليس الا امتلاكاً لإلهة الخصب والثمار ومصادره مثلما كان زواجه من الملكة شامة الخضراء ( إلهة الماء ) بنت ملك الحبشة امتلاكاً لمنابع النيل ، وقد لعب الخضرة - بكل رموزه الأسطورية والدينية والشعبية - دوراً اضافياً في هذه الأسطورة ... فقد كان إلى جوار الحكيمه عاقلة في نصرة سيف وانقاذه حتى تمكن من الحصول على كتاب النيل ، ومن ثم زواجه ، الذي كان مجرد التفكير في الوصول إليه حلماً مستحيلاً ... ويصبح سيف بحصوله على هذا الكتاب صاحب النيل تماماً مثلما كان أوزوريس صاحب النيل في الأساطير الفرعونية . ويرتبط بفلكلور النيل

يكاد يتفق الفلكلوريون العرب على أن السير الشعبية العربية قد اكتملت فنيا وموضوعياً - أواخر العصر المملوكي في مصر ، وانها اكتسبت روحها القومية وطابعها الملحمي في البيئة القاهرية تحديداً . وعلى الرغم من أنه لا تخلو سيرة من سيرنا الشعبية من ذكر لمصر - فتحاً وتحديداً وتمجيراً - فإن مصر تنفرد وحدها - من بين سبع سير شعبية ظلت حية حتى وقت قريب - بثلاث سير كاملة ، تمثل في مجموعها قصة مصر عبر المكان والزمان وهي سيرة الملك سيف بن ذي يزن وسيرة الظاهر بيبس وسيرة علي الزريق المصري ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكي - في مجموعها وتكاملها وترابطها قصة مصر العربية الإسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبي المصري ، مبدعها ومتلقوها . إذ تتمحور سيرة الملك سيف حول ميلاد مصر جغرافيا وحضاريا حيث ( البداية ) كما تتمحور سيرة الظاهر بيبس حول عظمة مصر المملوكة إبان مرحلة الزعامة والبطولة حيث ( الذروة ) على حين تتمحور سيرة علي الزريق حول عقيدة المقاومة الشعبية المصرية إبان مرحلة الحكم العثماني حيث ( النهاية ) وهي النهاية التي تصادف ونهاية الأبداع الشعبي الملحمي العربي .

هذه السير الثلاث ، بما تمثله من مراحل تاريخية ثلاث لمصر ( النشأة والتكوين - الاستقلال والزعامة - الاحتلال والسقوط ) تستوعب قصة مصر كلها . مصر الفرعونية ، مصر القبطية . مصر العربية الإسلامية ، كما يراها ويرويها الشعب المصري في تراثه الملحمي

يعني هذا في رأي الباحث أن « السيرة الهلالية » و « الظاهر » كانتا حينئذ ، تداولان شفهيًا ، وكان لهما جمهور واسع يقبل على إلهما ، أي أن الطلب عليهما كان مرتفعاً مما جعلها حينئذ الرواة لكثرة ترددهم لهما .

وإن سيرة عترة كانت قد قل الطلب عليها وتقلص ميدان وتضاءل جمهورها فقل ترديد الرواة لها فانسحبت من ذاكرتهم إلى التدوين ، حفاظاً عليها من الضياع أما القسم الثاني من الأدب انصرف عنه الرواة ، فهي التي فقدت سعة التداول الشفهي لقلتها عليها فانتقلت إلى التدوين .

والجدير بالذكر هنا أن « السيرة الهلالية » دون غيرها ، ظل يقبل عليها فئات من المصريين إلى وقت ليس بالبعيد ، الأمر جعل الأستاذ الدكتور/ عبدالحاميد يونس يقول : « إنها - ما عاشت الذاتية المصرية .

يستعرض الانبثاق أن السير التي ذكرها كانت تنقسم قسمين : قسم كان يروي ، وقسم كان الرواة قد انصرفوا عنه . ويبدو من حديثه أن القسم الذي كان يروي تفاوت عدد رواته من سيرة إلى أخرى ، فرواة الهلالية أو « الأبو زيدية » كانوا خمسين ، و « الظاهرية » أو رواة سيرة الظاهر ، الذين عرفوا بـ « السحنيين » كانوا ثلاثين ، أما العناترة « رواة سيرة عترة » فكانوا ستة - في القاهرة كما هو معروف - والأمر الملفت في هذا القسم أن الرواة « الأبو زيدية » و « الظاهرية » كانوا يروون من الذاكرة ولا يرجعون إلى نص مدون ، وأن « العناترة » كانوا يروون من كتاب .

ويصل الباحث إلى الربط بين ارتفاع عدد الرواة « الأبو زيدية » و « الظاهرية » واعتماد أولئك الرواة على ما وعت ذاكرة كل منهم من السيرة التي يرويها ، أي الرواية من الحافظة ، والربط بين قلة عدد الرواة « العناترة » وما كان من اعتمادهم على نص مدون « كتاب » ، إذ

أبو زيد هلالى حجارى من رافع





أساطيره الساحرة قصص وأساطير أخرى أكثر سحرا ترتبط بتلك المدن التي أنشئت على ضفتيه، لنشع منها أولى أشعة الفجر الحضارى للبشرية كلها (فيما يعرف بفلكلور المدن ونشأتها ومعمارها وآثارها ومفاخرها وقضائها... الخ).

(ب) مصر والتحول الحضارى: تحكى السيرة كيف تحولت مصر من المرحلة الرعوية الى المرحلة الزراعية، حيث النيل هو مصر، وهو المعلم الأول للزراعة وللحضارة معا. تحكى السيرة أيضا كيف انتقلت مصر من حضارة الصحراء الزائلة والمؤقتة الى حضارة الوديان الدائمة والثابتة، ومن مرحلة المعتقدات الوثنية او التعددية الدينية الى مرحلة التوحيد... والدين السماوى، ومن عصر الكهنة والسحرة والملوك الى عصر النبوة الحقة والحكام والملوك البشر فقط. ولم يكن مقتل سيف لاه الكاهنة - وهي أول سيرة يقتل فيها البطل الملحمى أمه - الا قتلا لهذه المرحلة السحرية أو الوثنية أو الوحشية وانتصارا عليها وزوالا لها.

(ج) قصة تعريب مصر: لغويا وسلايا أو جنسيا ودينا حيث التعريب هنا مضمون ثقافى مثلما هو مضمون سلالى اجتماعى بفضل الموجات السامية الكبرى التي هاجرت إلى مصر... مثلما هو مضمون روحى. وبذلك أصبحت مصر - منذ ذلك الوقت البعيد - جزءا لا يتجزأ من العالم العربى، وتلح السيرة على هذه الخصيصة لتؤكد قومية مصر العربية.

وهذا يعنى - فى التحليل الأخير - أن تعريب مصر، تاريخيا سابق على بداية الفتح العربى والعصر الإسلامى. وأنه قديم فى مصر، وإن كان الفتح نفسه هو الخطوة الحاسمة تاريخيا، ومن الأهمية بمكان أن تشير إلى أن السيرة سوف تتجاوز كذلك الفروق العرقية والثقافية بين السامين والحامين وتنتهى الأمر بالتصالح بينهما، بل متصيح مصر نفسها هي هذا الجسر الانتقالي بين أبناء سام وأبناء حام... وعندئذ تبطل دعوة نوح، الواردة فى بداية السيرة.

(د) مصر ومسئوليتها القومية، دفاعا عن الوطن العربى الكبير وتحقيقا للوحدة القومية بحكم ميراثها الجغرافى والتاريخى والبشرى والحضارى، لهذا لا غرو أن يكون جناحا مصر من السيرة هما اليمن جنوبا، والشام شمالا، أما هي فتحت القلب أيضا وشريانا، قدرا ومصبعا... وإذا كان الجناحان فى آسيا (البدد الأسيرى لمصر) فإن الجسم سرمد فى إفريقيا (مؤكد البدد الإفريقى لمصر) دون تناقض بين الثقافة والجغرافيا.

أما السيرة الثانية التي ستوقف هذه الدراسة عندها، فهي سيرة الملك الظاهر بيبرس التي تجرى حوادثها وتدور وقائعها بعد الإسلام - حيث لا انقطاع تاريخيا أو ثقافيا بين هذه السيرة وما قبلها - وهي السيرة التي تحدث عن «مصر الإسلامية» منذ أن ودعت مصر - شرعا - دور بغداد عمليا - أيام الأيوبيين - سياسيا وعسكريا وحضاريا وثقافيا وعلميا... الخ، مرورا بالمعصر المملوكية، فالعثمانيين، فأصرة

محمد على... فهي من هذه الناحية تغطي حقبة تاريخية كبرى من عصر مصر الإسلامية تقريبا، وفي هذه السيرة يتجلى الدور التاريخى لمصر الإسلامية المستقلة لا التابعة - وإن أضعف الحروب التاريخى الفاصلة التي شهدتها المعصور الوسطى، على الجبهة الإسلامية - وأغنى بها الصليبيات والمغوليات، كما تتجلى عظمة مصر المملوكية فى بعديها الأساسيين العروبة والإسلام، العروبة باعتبارها مضمونا ثقافيا فحسب، لا عرقيا ولا جنسيا، والإسلام باعتباره مضمونا شرعيا، أو بالأحرى سياسيا، تبريرا لوصول سلاطين المماليك - غير العرب - إلى مدة الحكم فى البلاد العربية، وتوحيد الصفوف فى أشرس المعارك التي شنت على مصر، وتوحيد الصفوف لمواجهة العدوان العالمى فى أشرس الحروب التي شنت لذلك وعلى مصر والمسلمين باسم الصليب والصليبيات تارة أو باسم المغول والوثنيين المتحالفة معهم ومع الصليبيات تارة أخرى، من الجبهة الإسلامية إلى الأبد... وتتوقف هذه الأسس أساسين:

(أ) محور الجبهة الداخلية - وفيه يتحقق - لا مرة فى أدب الملحمية، مجتمع الكفاية والعدل... أو الذى يحلم به كل مصرى وعربى فى يوتوبيا... تتجلى عبقرية الشخصية المصرية، ممثلة فى الأصلية باعتباره مواطنا أصليا مقابل الأنماط من الأتراك والشركس والمغول والفرنجية والأرناؤ... الخ

(ب) محور الجبهة الخارجية: الذى تتجلى فيه عظمة مصر المملوكية دفاعا عن الإسلام والمسلمين، ويتحقق خلاله دور مصر القيادى: التاريخى والسياسى والعسكرى كأعظم ما يكون، دون أن يغمط ذلك الدور التاريخى لمصر دور الشعوب العربية الأخرى، مثل فداوية الشام، ورجال البحر المغاربة... الخ.

وسوف نرى أن سيف بن ذى يزن - فى السيرة لا التاريخ هو منشئ مصر الزراعية فهو الذى اصطنع نظام الري بعد تحويل مجرى نهر النيل إلى مصر وهو اصطناع حضارى فى المقام الأول، فهو الذى علم مصر الحضارة والنظام والقانون، وهو الذى فجر التاريخ والحضارة فى مصر دون سواها لأول مرة، وسوف نرى سيف السيرة لا التاريخ أيضا هو الذى يقوم بتعمير مصر، وتعريبها، لغويا ودينا وجنسيا... فهو من هذه الناحية أبو مصر العربية قبل الإسلام، على حين أن بيبرس - بفضل انتصاراته التاريخية العظيمة فى عين جالوت وغيرها - يتحول من مملوك تابع إلى سلطان أعظم ويتحول معه مصر من مستعمرة تابعة إلى دولة مستقلة وإمبراطورية كبرى... لهذا لا غرو أن يكون هو أبا مصر الإسلامية المستقلة وعلى يديه تحققت أعظم أمجاد مصر وقسمها التاريخية عسكريا وسياسيا - وعاشت عصرها الذهبى ماديا وحضاريا وعطوليا - وبلغت مرحلة النضج والزعامة على أيلامه... وكانت من قبل مستعمرة تابعة تمر بأطوار نشأتها الإسلامية حتى إذا انتهى عصر بيبرس وكبار السلاطين المماليك جاء عصر صفار السلاطين الذى انتهى بسقوط مصر - والعالم العربى - أمام جحافل العثمانيين بقيادة سليم



نماذج من الرسوم الشعبية التي تسجل السيرة والنص الشعبي







نماذج من الرسوم الشعبية التي سجلت سيره ونخصه الشعبي

المدن المصرية على ضفتي النهر ، تعمير مصر ، تحرير مصر .  
الخ . والسيرة في رأى معظم الباحثين سيرة متأخرة نسبياً ، فهي تعود  
في ناليفها إلى القرن الرابع عشر استناداً إلى وجود بعض الشخصيات  
التاريخية التي لعبت دوراً أساسياً في السيرة مثل شخصية سيف أرم  
ملك الحبشة واستناداً إلى وجود بعض الوقائع التاريخية في السيرة أيضاً  
أهمها تحالف الملك الحبشي - وكان مسيحياً - وأبيه من قبل مع  
المسيحيين ضد مصر ، وتهديدهما بقطع ماء النيل عن أرض مصر سنة  
١٣٢٥ ونحويل مجراه حتى تموت مصر جوعاً وجفافاً زاعماً أن نيل مصر  
الذي به قوام أمرها إنما مجراه من بلادى ، وأنا أسده ، ويتكرر هذا  
التهديد ثانية عندما نجح الأقباش في شن غارة وحشية على أسوان سنة  
١٣٨١ م . . . ومثل هذا التهديد وغيره هو الذى عكست السيرة في ضوء  
خوف مصر البالغ على نيلها الذى جعلت تدفعه إلى الوادئ تدفقاً علم  
قدرها أى منحة الهبة لا تخضع لإرادة بشر مهما كان جبروته ( الحق )  
الجغرافيا الطبيعية ذاتها تحول دون تغيير مجرى النهر إلى خارج  
مصر ) ، ولكنه الخوف من الجغرافيا السياسية التى يمكن - فى عصر  
المجتمع الشعبى - أن تحول دون مجرى مياه النيل إلى أرض مصر  
بفعل فاعل حائد - ومن هنا تبتدىء السيرة بنصبعة مبكرة على لـ  
وزير الملك ذى يزن نفسه « وأعلم يا ملك الزمان أن هؤلاء الحبشة  
والسود أن لابد أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام . . . وأنهم يخافون  
على مجرى النيل من نزوله إلى الأرض - الوطنية خوفاً أن ينزل إلى  
مصر ، فهم جاعلوه على قدر أرضهم وإذا قاض يجعلون له تصاريه  
فيها إلى الربع الخراب ، وأنهم لا يعملون عملاً إلا باذن الحكماء  
وهذا هو الصحيح والأمر الرجح » .

تشير نبوءة ميلاد البطل سيف إلى دوره الملحمى فى السيرة - م  
بين ما تشير - إلى أن « على عهده يظهر دين الاسلام . . . وفى أيام  
يكون عمار مصر » إذ يجرى بها باذن الله النيل المبارك على يديه .  
وأن اقليمها يبقى مدى الدهر غامراً ، وسوف يسكنها العرب .

وتعنى الحوادث ويكر البطل الموعود ، وتعتقد الأحداث ويص  
لزاماً عليه أن يأتي بكتاب النيل مهراً للملكة شامة بنت الملك أفراح  
الذى تباه يوم كان لقيطاً غريباً مجهول النسب عديم الانتماء . . . ويكون  
المحصل على هذا الكتاب أعظم فصول السيرة إحتفاء بالمغامرات  
وعجائب المخلوقات والموجودات التى تنتهى باكتشاف منابع النيل  
وشق مجرى نهر النيل إلى مصر لأول مرة . . . وتحقق النبوءة وتفتح  
البلاد ويصبح سيف « الحاكم على هذه الأقطار وسائق النيل من بلاد  
الحبش إلى أرض - الأمصار » .

ولكن ما هو كتاب النيل ؟

( قال الراوى ) . . . وكان هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قير  
ولم يعرفوا لهم معبوداً سواه ، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل  
ويجرى المياه ويوزعون زرعهم على الأرض والماء وسقيه ، فمن ذلك  
يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم وكلما يستهل الهلال يدخلون عليه  
ويسجدون قدامه دون رب الأرباب الملك التواب ، الذى أنزل المطر  
من الغمام والسحاب ، وخلق آدم من تراب . وذلك الكتاب موضوع  
فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود ومصفح عليه بصفاتح الذهب

الأول - وعشتة فندت مصر دورها الرياى والقيادى والبطولى وتحولت  
إلى مجرد إمالة أو مستعمرة عثمانية هامشية ، فكان أن نجم عليها  
ديجور حضارى رهيب ، لتدخل بعد ذلك فى مرحلة « اليك »  
التاريخى الذى استمر قرابة ثلاثة قرون . ولم تنف منه إلا على أصوات  
مدافع نابليون بونابرت سنة ١٧٩٨ . وإذا كان من الثابت تاريخياً أن  
هذه المرحلة - من اليك - لم تشهد ضرباً من المقاومة الرسمية  
للخلاص من نير الاحتلال العثماني ، فإنها - أى هذه المرحلة - قد  
شهدت ضروباً متألقة من المقاومة الشعبية لا يمكن إنكارها تاريخياً . .  
ومى التى انعكست فى أدياننا الشعبية لتبلغ لنا - آخر الأمر - سيرة  
عظيمة وفريدة ، وهى سيرة على الزيتيق المصرى لو سيرة المقاومة  
الشعبية المصرية ضد الاحتلال وضد كل قوى الظلم والقهر التى جاءت  
فى ركب هذا الاحتلال ، وقدر لها أن تسيطر على مقاليد الحكم فى  
مصر ، ولهذا لا غرو أن تتكامل سيرة على الزيتيق مبكرة مع بداية  
الاحتلال العثماني لمصر والعالم العربى مباشرة . وهى بذلك أيضاً  
تكون آخر سيرة شعبية تجود بها الفريضة الشعبية المصرية فى مجال  
الإبداع الملحمى العربى لتدين هذا السقوط السياسى والعسكرى  
والحضارى ، وتدعو إلى مقاومته والثورة عليه لتحرير البلاد من نير  
الاستعمار التركى ( المعجم ) وصلاتهم من المعاليك خاصة الذين تولوا  
أمور البلاد الأمنية والإدارية والمالية دون وزع من ضمير أو رقيب أو دين  
أو خلق وتحمل من بظلمها رمزا لإحلام المجتمع الشعبى وأملتى  
المستضعفين والمعلمين فى التحرير من كل قوى الظلم والقهر  
والعدوان ، ومثراً بحياة جديدة قوامها العدل والحرية والمساواة ،  
فمن أقداس المجتمعات الشعبية العربية والمقهورة ، على امتداد  
الزمان ، واتساع المكان . ولهذا ليس محض مصادفة أن يرقى  
المجتمع الشعبى ، بواحد من العيان أو الشطر إلى درجة البطولة  
الملحمية فى الإبداع الشعبى العربى هو على الزيتيق المصرى شأنه فى  
ذلك شأن عثمان من الحبلى ( البطل المساعد فى سيرة الظاهر بيبرس  
والحبلى هنا رمز لمصر الولادة أبداً ) وكلاهما من « أبناء البلد » ومن  
التيه القاهرية تحليداً .

هذه هى سيرة مصر - فى إيجاز - فى السيرة الشعبية العربية ، أنها  
سيرة السير . . . لنبدأ فى عرض ما جملناه :

## أولا سيرة الملك سيف أو ملحمة النيل لسراة نى الفلكلور الجغرافيا المصرى والموروث الاسطورى حول نشأة مصر ونهرها المقدس

سيرة سيف بن ذى يزن سيرة مصرية ، خلفاً وإبداعاً ، على  
الروح أساساً من نواتها التاريخية الجنية المتمثلة فى شخصية بظلمها  
سيف ، وهو أساساً بطل من أبطال التحرير فى العصر الجاهلى -  
وتجلى مصرتها فى محاورها وتضايهاها الأساسية : نهر النيل ، انشاء





الأحمر ، والصندوق موضوع في تابوت من خشب الساج ومصنوع بصفتان ففة وموضوع عليه مقام عال من الخشب ، وعليه ستارة من الحرير الملون وبني عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض وبابها من الحديد الصني . وأفضالها من الحديد والفولاذ ( الصلب ) ومفتاح تلك الأقفال عند الملك قمرون لا يأمن عليها أحدا ولا يفتح القبة أحد سواه وكلما يستهل الهلال يحضر أكابر البلد جميعا والوزراء مع الأمراء ، والنواب والحجاب وكل من له طرف في المملكة فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك فيأتي الملك ويفتح باب القبة ويفتح بعده باب التابوت ويطلع الصندوق ويفتحه وينظر إلى الكتاب ويسجد له دون رب الأرباب فإذا فعل ذلك وراء أرباب دوله سجد يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب فيسجد أرباب الدولة جميعا إتياء لسجود الملك . وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون . فنظر الرعايا مسجودهم ، فيسجدون جميعا تبعا لهم . هذا اعتقادهم في الكتاب ، الذي يجلب لهم النيل ويجري المياه ، وقد جاء في هذه السيرة أيضا أن الكتاب له كرامات ظاهرة ومن جعلتها أنه يحفظ نفسه من الغريم ولو كان ملكا جبارا ( جسيم ) .

وأن الملك قمرون كان يقول : ويعتقد أن الكتاب هذا يأخذه ملك عظيم ويجري به النيل الجسيم ومنه تروى لروى وأقاليم ويبنى به ملك مستقيم . . . وهذا معنى . في المحصلة النهائية - أن الكتاب مقدس لأنه مرتبط بمعبود مقدس هو النيل ، عند الشعوب التي تروى من مياهه ، وقديما عبد المصريون ملوكهم باعتبار الملك سيد النيل ، كما عبد القراصة النيل مثلا في أوزوريس ونجوم .

أما الصندوق الذي يقع الكتاب فيه ، فيذكرنا بأصبح الشهيد عند الأقطاف فقد كانوا يضمونه في صندوق ويعتقدون أن النيل لا يفيض إلا إذا فتح الصندوق وألقى الأصبع فيه بين مظاهر التوقير والحفاوة ثم يعاد الأصبع إلى الصندوق لينظر العالم التالي .

أما السائر الحربية والقبة الرخام والكرامات فهي مظاهر ومعتقدات إسلامية تداخلت مع الرواسب الفرعونية والبطلمية لتصبح كتاب النيل على أن كلمة ( كتاب ) هنا تذكرنا بكتاب عمر بن الخطاب المشهور الذي أرسله ردا على كتاب عمرو بن العاص إليه ، بشأن العروس ( أسطورة عروس النيل التي كانت تلقى في النيل سنويا ) .

فصر رضى الله عنه لم يكتف بالزجر والمنع بل كتب كتابا ، ليلقى في النيل على نحو ما هو معروف . من هذا كله نرى أن الخيوط كانت بين يدي القاضى ، الشعبي ، وكل ما فعله أنه أسك أطرافها ونسج منها قصة ( كتاب النيل ) .

إما قصة إكتشاف منابع النيل - في السيرة - فقد استوعبت القصص والأساطير الشعبية الإسلامية مع الرواسب الأسطورية الفرعونية والبطلمية إلى جانب بعض قصص الأساطيريات ، لتصب كلها في محرى واحد غاية - في المخيلة الشعبية إكتشاف منابع نهر النيل التي ظلت لغزا محيرا آلاف السنين ، وقل الوقوف على تصور المخيلة الشعبية لصابغ النيل ثمة ملاحظة مهمة لأوردها المسمودى ، حول نهر النيل فلما هو اسمه - اليم - قل الإسلام بمعنى البحر لا الهر ، ولذا هو بعد الإسلام ( تعريب مصر ) يسمى بحرا أيضا مع أنه في الحقيقة نهر ،

ثم يقول المسمودى معلقا وموافقا : . . ليس في أنهار الدنيا نهر يسبحرا غير نيل مصر لكبره واستبحاره ، والنيل مرة ينبج من تحت الأرض المتسهي من الجنة ، كما جاءت بذلك أخبار الشريعة ، وهو نهر العرش في الجنة كما يروى التورى في شرح مسلم وهو سيد أنهار الدنيا . ولأن مادته تتحد من الجنة ، فهو نهر مبارك ، بل مقدس . أنه إيجاز أشرف أنهار الدنيا في التراث الجغرافى والدينى عند العرب المصريين . . وهو أمر لا يختلف كثيرا عن التصور الشعبى لدى ومنابعه ، ومن ثم كان فضل إكتشاف منابع النيل بكل ما يحيطها غموض ورجة وسحر وخوف وعجز . . الخ فضلا عن أمثع نصير السيرة وأكثرها إثارة ومغامرة على الإطلاق وإن كان يحنينا منها هذه الجزء الذى يتعلق فقط بالموروث الجغرافى والفلكلورى وكذلك الأسطورى في التراث الشعبى .

ولعل عودة واحدة إلى معاجم البلدان وخاصة معجم باتور الحموى والتراث الجغرافى مثل مسالك الأبصار للممرى أو الموسوعات العربية القديمة ، وخاصة مروج الذهب وصبح الأعشى ونهاية الأرباب ككتاب الفضائل ، مثل : كتاب فضائل مصر المحروسة لعمر محمد بن يوسف الكندى وأخبار مصر لابن المير ، وبعض كتب التفسير تؤكد حقيقة مؤداها أن المخيلة الشعبية - في المصور الإسلامية الوسيطة - لم تكن تختلف كثيرا عن مخيلة المتعلمين أو المخيلة العلمية . . حيث تتداخل الأساطير العلمية والشعبية والدينية وتلتقى عند القبة وتتفق على لون الماء وطعمه ورائحته . . الماء الذى يفوق اللبن نضوجا والعسل حلاوة والمسك شذى وعطرا . . أنه الماء الذى ينحدر منه النيل ، من تحت القبة فوق الجبل العالى . . هناك حيث النهران الظاهران والصلاة على ملة الخليل إبراهيم عليه السلام والياقوت ووهج الليمان والظفر بالوصول إلى المنبع في السيرة كلها أمور تتفق كثيرا وقصة ( حائذ بن سالم ) التي وردت تارة في الأساطير الإسلامية - ( الأساطيريات ) أو الفكر الدينى الشعبى وتارة في الفكر الجغرافى القديم ( مروج الذهب ) مما يعنى أن القاص الشعبى كان على معرفة وثيقة بهذا الموروث الفلكلورى الجغرافى المتعلق بمصر ونيلها على نحو يسمح له بإعادة صياغة هذا الموروث ( العلمى ) صياغة أدبية ملحمية على شكل « ساجا » أو « سيرة بطولية تحكى لنا قصة الصراع الملحمى بين النيل والمصريين ، وكيف كان النهر في البداية سيد الموقف ( المنصر الطيعى ) بل الها يعبد ومن هنا قيل أن مصر « هبة النيل » ثم كيف تمكن الإنسان - وهو هنا سيف بن ذى يزن - أو المنصر البشرى من السيطرة على النيل وترويضه حتى بات « النيل هبة مصر » بفضل الجيوتكنية المصرية في السيرة .

والجدير بالذكر أن نسبة إكتشاف منابع النيل إلى سيف - وسيف في التحليل الأخير للسيرة يمكن أن يعد أيضا بطلا ثقافيا بالمعنى الأنثروبولوجى الدقيق للمصطلح . لم يكن محض مصادفة ، وإنما هو يستند إلى القاص الشعبى ليس فقط لأنه مكتشف النيل ومن ثم الزراعة فالحضارة في القصة الشعبية وإنما أيضا إلى مقولة تاريخية كانت معروفة في القديم تشير إلى الدور الريائى الذى قام به السبتيون - لأول مرة في التاريخ المكتوب - في إكتشاف منابع النيل حين كان السبتيون إبان العصر الذهبي للحضارة السبئية يستعمرون سواحل إفريقيا الشرقية

حيث تولفوا في الداخل للتجارة واستخراج الذهب من مناجمه فوصلوا إلى منابع النيل فعلا ، ولكن أوصافهم - على مر الدهور - طفت عليها المبالغات السائلة في الحكايات والأساطير التعليلية التي اصطنعها الخيال الشعبى واصطفها القصاص والرواة .

عندما تحقق الاعتراف الاجتماعى للبطل سيف وتحقق له الإلتزام لعرف نسبه وأصوله الملكية حتى يندرج بالعودة من أرض الحبشة إلى بلاد اليمن حتى وجد عاصمتها - حمراء اليمن - أنقاضا - بسبب غزو الأحباش لها ، فلما شرع في تعميرها ، تقلعت منه « عاقلة أم الحكماء » ، وأكلت له أن ذلك لن يكون على يديه ، بل ثمة نبوة تعمير أخرى في انتظاره ( هذه النبوة في حقيقة الأمر مجرد أساطير تعليلية شارحة معروفة في فلكلور الأسماء وخاصة أسماء المدن والأمكنة . . ) تقول النبوة على لسان عاقلة أم الحكماء ( = إيزيس ) :

« وأما أنت ياملك الزمان فتعمر مدينة أخرى غيرها أكبر منها وتبقى حصينة مكنية وتسميها باسم ولدك مصر . . ونحن إذ رأيناك فعلت ذلك ، فكل منا يعمر له مدينة وتكون باسمه . . ونبقى باسم صاحبها زمانا طويلا . أما ولده نصر فهو الذى يعيد بناء حمراء الحبش ، كما أن ولده دمرا سوف يذهب إلى الشام بأمر أبيه لإنشاء مدينة هناك باسمه ، وسرعان ما تحقق هذه النبوة فشرع سيف يبنى مدينة نصر « ويجرى إليها بإذن الله النيل مباركا سعيدا ، لأنه موعود بذلك الأمر » بعد مخاطرات وأهوال ، لا تكاد تنتهى حتى يبدأ غيرها من جديد ، ضد سحرة مصر وملوكها الآلهة ، وما أكثرهم وما أشدهم جميعا خطورة ولعل أشد هذه المعارك ضراوة ، تلك التى خاضها ضد الكهين « سامنوت » صاحب المدينة المسماة باسمه والذى كان يدعى الألوهية حتى يقتله سيف ويقتل جميع أرساده وكل ما صنعه من علوم الأفلام بإذن الملك العلام ، وكذلك معاركه ضد « السيبان » - كبير السحرة مصر ، وهو الساحر الذى تمكن - بقوة سحره - أن يوقف مجرى النهر العظيم عند منتصف الطريق ، وأن يشتت سيف وجيشه لولا أن تدخل الخضر عليه السلام ومدهاه إلى الإسلام ويحاول سحره ويساعدته لسيف فك النيل من عقاله وأتم مجراه في فرعين أحدهما واصل سيره حتى رشيد والآخر حتى دمياط « فكان أن كافاه سيف بالزواج من ابنة الروضة « ومن الطريق أن تشير هنا أن ( السيبان ) هو الذى يقترح ويقيم مقياسا للنيل عند قم ابنة الروضة - فوق عمود رخامى خاص ، ويضع بداخله كتاب النيل حتى يتبعه الماء دائما .

وبذلك يكون سيف - على المستوى السياسى - قد أنشأ مصر ، وأجرى إليها بحرانيل « ووجد بين جنوب مصر وشمالها وبذلك يكون سيف - على المستوى الثقافى - صورة لأوزوريس الذى علم المصريين الزراعة - فالتيل الذى يجرى في أرض مصر بفضل سيف هو الذى علم المصريين الزراعة والرعى ، فتقاطرت بعد ذلك إنجازات الحضارة أبو الزراعة ومعلم الحضارة في السيرة ولهذا فلولا سيف النيل ما تحقق سبق الحضارى لمصر . وبذلك أيضا يكون سيف - على المستوى الدينى أو الروحى - قد قضى على الشرك ودعا إلى توحيد الإله ( = إخناتون ) وحق له عندئذ أن يعود إلى الأقطار المصرية ، ليستريح كما تقول : « السيرة » من التشتت والغربة ملة من الزمان ، كان خلالها

يتعاطى الأحكام ويحكم بين رعيته على ملة الخليل إبراهيم ، وقد فرح الرجال بحكمه . لأنه كان عادلا في دولته بلزا برعيته . . »

ومن اللافت للنظر هنا أن القاص الشعبى - ذلك العقوى المجهول - قد جعل - واحيا أولا واحيا - من سيف ملكا - بالمعنى السياسى - لمصر ولم يحمله مالكا لها - بالمعنى الإقتصادى أو الإقطاعى - مع أنه مؤسس مصر ، النيل والأرض والمعتقد ، بل قام بتوزيع الأرض على الفلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة ، هي إذن ملكية زراعية عادلة ، توزع طفا لمن عمل وليس لمن ملك . . أو من غلب ( محرد وسايا وإقطاعيات وأعباديات ) .

نرى هل هذا حلم مصر القديم وقد انمكس في آدابها الملحمية ، فلا يكون « خيرا لغيرها » كما يقول المثل الشعبى ؟ الإجابة - بالتأكيد - هي بالإيجاب . . فهذا أعظم أحلام المجتمع الشعبى المصرى ، على مر تاريخه .

ونجست حروب سيف في ركة كبرى ، وهي القضاء على أرباب السحر وعلوم الأقاليم منذ أن غادروا مدينة مصر فإذا الأحداث تكشف عن حقيقة وغايات هذه الركة الكبرى التى لم تكن في حقيقة الأمر موجبة للأحباش بل كانت بمثابة قطرة - أو قل حيلة فنية وموضوعية وتوصل لها القاص لجعل من هذه الركة ، ركة كبرى - بحق - ضد بقايا السحر والكهانة لا في مصر وحدها وإنما في إفريقيا الإسلامية كذلك ، فالقاص قد استفاد منها فنيا وموضوعيا ، في أنه أعاد من جديد إلى الأذهان الصراع القائم إبان الحروب الصليبية بين العرب والأحباش من ناحية . وكان قد ترك أمره منذ المجلد الأول تقريبا أو بالأحرى ، شاء أن يستفيد من الصراع المعاصر له بين المسلمين والأحباش في أواخر القرن الرابع عشر الميلادى . . ومن ناحية أخرى كانت الركة قضاء على عنصر الشر في السيرة ، لكن نتائجها الجوهرية الكبرى تمثلت في القضاء على أرباب السحر والكهانة إلى الأبد ، فما أن يعلم بقايا جيوب اللوثيين وعباد النار وأرباب السحر والكهانة في الصعيد الأعلى كالكهين أسبوط والملك الكهين « رمسيس الذى ادعى الألوهية » وقد أطاعه الناس يعلمون الأفلام والملك أمانس وغيرهم كثير ، حتى يحاربهم ويقتل أسرارهم وأرصادهم نهائيا . ليتفرغ بعدها للحرب مع سيف أرعد نفسه ، الذى لم يلبث أن قتل على يد سيف بعد أن رفض دخول الإسلام ، ودخل أهل مدينة الدور - عاصمة ملكه - بعد ذلك الإسلام جميعا ، غير أن الوزيرين سقديس وسقديون عنصر الشر في السيرة ينجحان في الهرب ، وانتصارا للخير على الشر في النهاية لا بد من أن يلاحقهما سيف طوال المجلد الرابع كله بوصفه بطلا ملحميا ، مثلا للخير ، كما هو الشأن في كل سيرة ، إلا أن الأمر هنا يتميز عن سائر السير ، إذ تلجأ رموز الشر في السيرة دوما إلى « الملوك السحرة » . . فتكون الملاحقة لهما خيرا عيما على الإسلام والمسلمين ، لا لأنها تمثل فتحا لأرض جديدة فحسب ، إذ يتوغل سيف خلالها كثيرا في إفريقيا . . بل يتمكن خلالها سيف من القضاء على عشرات الملوك الكهنة وقتل الآلاف من أرباب السحر ، ويقتل أسرارهم وأرصادهم إلى الأبد ، ناشرا الإسلام أينما حل ، في عوالم الانس والجنان معا .





الراوى والرمانة

منه شمسى في موبد ابو الحجاج ماد مصر



من الجدير بالذكر أن سيرة سيف تشوب هدفها قوميا آخر ،  
لا شك أنه وليد العصر الذى اكتملت فيه السيرة ، وهو أن درج المروءة  
الواقى يكمن - على سبيل الحقيقة فى السيرة - فى تحالف مصر  
والشام .. للدفاع عن الأمة العربية ، والدفاع عن الاسلام فى وز  
واحد ، من الأعداء المتربصين شرا بهذه الأمة سواء أكانوا من الشر  
من الغرب ؟ فما أن يتهم الملك سيف من دوره الحلقى ، حتى  
يحمل حكم مصر والشام لولدين من أولاده ، فى وصية واحدة ، ورر  
واحدة .. فلما ولد الملك دمر أن يلعب لأرض الشام ، بزور  
وعباله وعسكره ، وأن يقيم فيها ، وأن يظهر دين الاسلام ، وأن يحاد  
عنه بعدد الحسام الذى يبنى فى الوقت نفسه الدفاع عن الأرض  
والعرض والمال ، وفق مفهوم الجهاد الاسلامى ، فقد اخترت أن  
لتكون ملك الشام .. ، ويفعل الأمر نفسه ، مع ولده الملك  
مصر ، حيث يختاره ملكا على مصر من بعده .. وأن تكون وصية  
الدفاع عن أرض الاسلام ودين الاسلام .. كما يوصيهما ، بنفوى .  
تعالى ، فى حكم الرعية وأن يحكموا بشرائع الاسلام وأن يكو  
رائدهم العدل والانصاف

وإذا ما لاحظنا أن عصر المماليك كان عصر تجمع للقوى  
العربية ، فى مواجهة قوى أوروبا المجتمعة تحت راية الصليبية وأحد  
أهمية ما لجأ اليه كاتب سيرة سيف بن ذى يزن من رمز حين جعل لهما  
ولدين أحدهما هو مصر الذى حكم مصر بعد جريان ماء الي  
والثانى هو دمر الذى يملك الشام ويعمرها ، وكأنما أراد كاتب السيرة  
المصرى أن يضع أمام الشعب العربى كله صورة رمزية لمعنى وحد  
وأصالة ، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سندا للوحدة السياسية  
ووحدة الكفاح .. أى أنه أراد أن يرسم صورة للوحدة العربية متمثلة فى  
ذلك البطل العربى اليمنى الذى يحارب للمسلمين حربا دينية  
حقيقية .. ثم ينبج ولدين أحدهما مصر والثانى دمر ، أحدهما يتولى  
حكم مصر وإنشائها والثانى يتولى حكم الشام وإنشائها ، وهما أخوان  
من أب واحد ، يواجهان مصيرا واحدا ويربطهما تاريخ مشترك ليخوضا  
كفاحا مشتركا ضد العدوان الخارجى على أرضهما .. وهذه الفكرة مرة  
أخرى تؤكد معانى الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبي فى العصر  
المملوكى الأمر الذى تؤكد ، مرة أخرى فى وضوح ونضج كبيرين بعد  
ذلك ، ملحمة الظاهر بيبرس كما سترى وشيكا .

## ثانيا

**سيرة بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية**  
**دراسة فى دور مصر القومى والحضارى**  
**فى عبقرية الانسان الشعبى ( ابن البلد )**

لإجدال فى أن سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحما  
ودما ، خلقا وإبداعا ، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون ،

وكان انتصار سيف انتصارا للدين على السحر وقضاء أبدى عليه .  
وإبداننا بتحرير مصر ، ودخولها دين التوحيد أو الاسلام .. على  
الشرعية الإبراهيمية .

فالسيرة إذن ، فى قضيتها الأم ، تحكى استعراب مصر ، لغربا  
وجنبا ودينا .. من ناحية ، كما تحكى ، فى الوقت نفسه ، هذا  
الصراع النفس الكبير الذى صاحب مرحلة الصراع بين الدين الحديد  
( الاسلام ) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة .. الأمر الذى  
أجملته بقولنا : أن السيرة ، تحكى قصة الانتقال ، من مرحلة  
السحر ، إلى مرحلة الدين .. أو أقل الصراع ، بين مصر الوثنية ،  
ومصر الاسلامية .. ولا نغنى الصراع العسكرى ، ولكنا نغنى الصراع  
الروحى الذى نشب ، أثر دخول الدين الاسلامى الجديد مصر ذات  
الموروث السحرى الهائل - كما سبق - وهو الصراع الذى حسم لصالح  
الدين .. وغنى عن القول .

والسيرة بذلك - فى صيغتها المصرية - إنما تدعو - فى جانبها  
التحريرى - إلى القضاء على إحدى السليات التى تعوق الذات القومية  
المعلمة .. ونغنى بها ظاهرة الاعتقاد بموروث المرحلة السحرية ..  
التي ظلت جلوسها حية ، فى المجتمع العربى بعد الاسلام ، وبخاصة  
فى مصر ، حتى تعرضت من جديد ، فى المصور الوسطى ، عندما  
ران الحمود الفكرى والتخلف الحضارى ، على العالم العربى .. من  
برائن هذه المرحلة الأسطورية أو السحرية ، لتحل محلها « مله  
التوحيد » صافية نقية .. والدين هو ايدولوجيا المصور الوسطى .

ومما هو جدير بالذكر أن سيرة أخرى ، تقف عند هذه القضية ،  
ولم يكن مصادفة كذلك أن تكون أيضا مصرية الصياغة بالدرجة الأولى  
كسابقها أى سيرة سيف عندما خضعت للمزاج المصرى واستيعاب  
قضايا البيئة المصرية بوجه خاص .. وفى زمن معاصر تقريبا ، تلك  
هى سيرة الملك الظاهر بيبرس ومما هو جدير بالذكر ، أن الحرب بين  
السحر والدين فيها يستغرق كذلك « قرابة نصفها » أو يزيد قليلا . ومن  
ثم لم يكن الاتفاق بين الملحنتين ، موضوعا ومكانا وزمانا ، عبثا أو  
محض مصادفة ذلك أن الموروث السحرى فى مصر كاد يقضى على  
« حور » الدين الاسلامى وهو التوحيد ، عندما ظل هذا الموروث ،  
مغلغلا ، وطاغيا ، فى نفوس العامة التى لم يكن لها من زاد دينى  
« شرعى » تستعين به أو تدرك به حقائق الاسلام وأصوله وبخاصة بعد  
أن ترك المسلمون أمر الاشتغال بالفلسفة والفكر وبخاصة منذ عصر  
صلاح الدين الأيوبي ، إذ ترتب على ذلك أن أخفى التفكير الحر من  
الوجود ، فأصابت العقول بالجمود واستبدت بها الأوهام وحشت فيها  
الخرافات والأساطير ، فلا عجب أن انتشر الدجالون والنصابون وكثر  
المحتالون والمضمضون ، وراحت فنون السحر والشعوذة وحتى أولئك  
« الفر السير » من العلماء كانوا من القلة بحيث لا يكون لهم تأثير فى  
محتهم . الأمر الذى عكسته فى عصر حق الملحنتين المصريتان  
بالدرجة الأولى - وأغنى بهما ملحمة سيف .. وملحمة الظاهر بيبرس .



تجسيدا وتخليداً لبيان عظمة مصر المملوكي ودورها التاريخي والقومي والمكروى الباهر في الدفاع عن العالم العربي والإسلامي إبان فترة هي أحلك فترات تاريخه على الإطلاق في العصور الوسطى ، وقد وقع العالم العربي والإسلامي بين فكي كاشفة ساحقة ماحقة . أعنى بين جحافل المغول القادمة من الشرق الوشي ، وجحافل الصليبيين القادمين من المغرب المسيحي . . وإذا كانت سيرة الظاهر هي آخر السير الملحمة من حيث التأليف استنادا إلى كون بطلها آخر شخصية ملحمة تنتمي - من حيث الواقع التاريخي - إلى العصر المملوكي نفسه ، أي منذ وضعت نواتها الأدبية مترجمة مع أصولها التاريخية ، بشهادة ابن أبياس ، فإن هذه السيرة تعالج أحداث فترة تاريخية بالغة الطول ، قياسا إلى السير الشعبية الأخرى ، فهي أي سيرة بيبرس تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة ، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسي في بغداد سنة ١٢٢٢هـ حتى العصر الحديث . إذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل الخليفة المتوكل سنة ٢٤٧هـ . . بأيدى مماليكه من الترك الذين سيطروا إثر ذلك على مقدرات الحكم وغدت الخلافة العباسية عندئذ خلافة إسمية ، قد آلت دولة بني العباس ، لتبقى فقط خلافة بني العباس . . لتتفرع بعد ذلك فقزا ، فوق العصر العباسي الثاني والثالث والرابع أو قبل العصر التركي والبيهي والسلاجقي ، فالأيوبي . . وعلى الرغم من أن الدولة الأيوبية لم تكن مهيمنة على بغداد ، إلا أنها كانت الدولة الأقوى ، وكان الخليفة العباسي السابع والثلاثون المستعصم يافه قابعا هناك في بغداد لاحتلاله ولا قوة ، قائما بوظيفته الاسمية . تهلده جحافل المغول ، التي سارت نحو بغداد في أوائل سنة ١٢٥٦م - ٦٥٤هـ بقيادة هولاكو ، لتفرغ من أمر الخلافة العباسية نهائيا ، وتحكي السيرة أن وزير المستعصم ويدعى ابن العلقمي قد كاتب هولاكو سرا ، متآمرا على الخليفة ، فطامته أن المغول سوف يشكروا له هذا الصنيع ، فيتركوا له عرش بغداد ، والسيرة بذلك تقترب تماما من التاريخ ، وكان الأمل أن يسرع بنو أيوب لنصرته وإنقاذ بغداد عاصمة الإسلام ، غير أن أحدا من بني أيوب لم يتحرك بينما ظلت جحافل هولاكو تتقدم نحو بغداد حتى سقطت تحت سنايك خيلهم في التاسع من صفر سنة ٦٥٦هـ ( ١٥ من فبراير سنة ١٢٥٨م ) فدمروها عن آخرها وأحرقوا الجوامع والمساجد وسفكوا الدماء حتى جرت في الطرقات ، وقتلوا الخليفة وأهل بيته حتى دون أن يعرف أحد كيف قتلوا . . ووقفت بقية بلاد الإسلام مكشوفة أمام هؤلاء المغول الوثنيين ، هذه هي رواية التاريخ ، أما السيرة . . فاتها جعلت الأكراد الأيوبيين الذين كانت لهم السيادة السياسية والتفوق العسكري حماة بغداد والإسلام . . وقد لبوا نداء الجهاد وهزموا المغول ، وأنقذوا الخليفة والخلافة معا . . فكان أن كافأهم الخليفة بأن منحهم ملك مصر والشام .

بهذا الموقف التاريخي والأدبي قرر القاص الشعبي لنا كيف ورثت مصر الإسلامية دور بغداد التاريخي ، بعد أفول شمسها وغروب عصرها الذهبي . وبهذا الموقف أيضا حقق القاص الشعبي ما كان

ينبغي أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعصوا إبان سقوط مصر تاريخيا أو ما كان ينبغي أن يتداركوه أو يدركوه من حقيقة هذا الزلزال الخطير القادم من الشرق . في الوقت نفسه ، استطاع القاص أن يرسم لنا بنى أيوب على مسرح الأحداث ، تقديمًا إيجابيًا في دورهم المنقذ أو المخلص ، كما نلاحظ أن السيرة ربطت بينهم وبينهم والعباسية على هذا النحو ، كي يكتب حكم الأكراد الأيوبية ، شرعية إسلامية . وليس هذا فحسب ، بل نسبتهم إلى أرومة عربية مجيدة كذلك ، فجعلتهم من « نسل الأشراف من قرش » . ومن ما يعبر القاص هذا العصر ، عصر الدولة الأيوبية ، عبورا سريعًا - قبل نهايته ، ويقف عند عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب ولي المجلوب ، كما سماه الأكراد بذلك لكونه قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة ، لتبدأ الأحداث الأساسية للسيرة ، تلك الأحداث التي راح تستوعب تفصيلا العصر المملوكي في أزهى عصوره . . منذ عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب - حتى نهاية حكم المماليك البحري وذلك في خمسة مجلدات ضخمة تشمل خمسين جزءا ، لتواصر السيرة بعد ذلك في إيجاز شديد ، في الجزأين الأخيرين فيها التاريخ غير الفني لدولة المماليك الجراكسة أو البرجية حتى سقوطها وانضم العالم العربي كله في الامبراطورية العثمانية ، ومن ثم تؤرخ للدولة العثمانية ومنها تنتقل إلى تاريخ « الدولية العلية » في مصر ، كما تؤرخ للثورة العربية وإن كانت تتجاهل أمر الحملة الفرنسية على مصر والاحتلال الانجليزي لمصر ، لتواصل مجمل تاريخ مصر حتى مطلع هذا القرن حتى الخديوي عباس حلمي الثاني . . وواضح أن هذا الجزء التاريخي - لدولة محمد علي - بعيد كل البعد عن الفن والأدب ولاشأن له بالسيرة إطلاقا ، ولا يشك الباحث في أن هذا الجزء ربما جاء اضافته متأخرة من عمل ناسخ حديث أو جامع متأخر ، أو ربما من عمل الناشر نفسه ، ذلك أن المتدققين لها كانوا يرون فيها ضربا من رواية التاريخ أولا قبل أن تكون ضربا من ضروب السمر .

لم يكن إحتفاء السيرة بخواتيم الدولة الأيوبية ، ممثلة في نجم الدين أيوب ، ومن تلاه على عرش بني أيوب ، عبنا سرديا أو مجرد مقدمة تاريخية كاشفة عن كيفية وصول المماليك إلى سدة الحكم ، ولكن لأن تلك الفترة كانت حافلة بالأحداث الجسام ، داخليا وخارجيا ، مثلما كانت أيضا فترة بطولية مضيفة بفضل هذا السلطان ( الصالح ) نجم الدين أيوب ( ٦٣٧ - ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ - ١٢٤٩م ) الذي استطاع أن يعيد لمصر وللدولة بني أيوب أمجاد صلاح الدين التي ضيعها خلفه - بتناحرهم وتفرق ريحهم من بعده فيسقط كثير من المدن والقلاع في أيدي الصليبيين في مصر والشام على السواء ، حتى لتسقط دمياط والمنصورة لولا الجهاد الشعبي وصمود الأهليين والنبل الخالد ، الأمر الذي أنقذ مصر نفسها من السقوط أمام حملات الصليبيين وخاصة الحملة الخامسة ، ويبلغ الأمر مداه حين سلم الملك الكامل ، والد - الصالح نجم الدين أيوب بيت المقدس بغير قتال لقمة سائغة للصليبيين دون حرب أو قتال ، وهو الأمر الذي بذل فيه صلاح الدين عمره حتى

استعادها واستعاد معها أمجاد الإسلام والمسلمين معا ، الأمر الذي أثار موجة عارمة من السخط والأسى في العالم الإسلامي ، « فاستعظم المسلمون ذلك وأكبروه ووجدوا له من الوهن والتألم مالم يمكن وصفه » على حد تعبير ابن الأثير في كامله ( حوادث سنة ٦٢٦هـ ) وهي الفترة التي لعب فيها الصالح أيوب دورا إيجابيا مشرعا في استعادة أمجاد سلفه صلاح الدين ، مثلما كانت الفترة التي ساهمت في تبريز دور بيبرس بطل هذه السيرة وأظهرت مواهبه وملكانته العسكرية والسياسية . . قبل أن يعلى عرش مصر والشام ، وجعلته جديرا بتوا عرش مصر خاصة .

والذي لا شك فيه أنه قد قدر لهذه الدولة أو بالأحرى لفرقة المماليك البحرية التي يعود الفضل في تكوينها للسلطان الصالح نجم الدين ، أن تلعب دورا خطيرا في التاريخ وقد ساعدتهم الظروف الخارجية والداخلية التي أحاطت بمصر في أواخر العصر الأيوبي على التمكن من الاستمرار بحكم مصر « البلاد والعباد وظلوا يحكمون نحو قرن وثلاث ( ٦٤٨ - ٧٨٤هـ = ١٢٥٠ - ١٣٨١م ) استطاعوا فيها مواجهة المشاكل العديدة التي واجهت المسلمين في مصر والشام سواء أكانت هذه المشاكل خارجية من جانب الصليبيين والمغول أم داخلية في صورة مؤامرات لا تنفذ أو أزمات اقتصادية خانقة . كما أقاموا لمصر امبراطورية عظيمة امتدت من جبال طوروس شمالا إلى بلاد اليمن والنوبة جنوبا . ومن الفرات والخليج شرقا حتى بلاد لوبية وريقة غربا ، وقد أسسها بيبرس البندقداري بسيفه ( ٦٥٨ - ٦٧٦هـ = ١٢٦٠ - ١٢٧٧م ) ودعمها الناصر محمد بن قلاوون ( ٧٠٩ - ٧٤١هـ = ١٣٠٩ - ١٣٤٠م ) بالعقل والسياسة .

إن المتأمل ، للعصر المملوكي ، تأخذ الدهشة والعجب حقا أمام هذا العصر الذي يجمع بين أطراف المجد والهوان معا ، انه عصر المتناقضات التي لم تعرف الأمة العربية له مثيلا ، فيقدر ما هو حافل بالإنجازات الحضارية والقومية والعسكرية التي تأخذ بالألباب ، لشيد أعظم حضارة إسلامية عرفتها العصور الوسطى ، بقدر ما يعجب المتأمل لهؤلاء المماليك الغرباء . . الذين استماتوا دفاعا عن العروبة والإسلام ويدهش من أمر هؤلاء الأجناد المغامرين ، الذين يبعوا في أسواق النخاسة صبيانا بدنانير معدودة فأضحوا ملوكا عظاما ، حتى بعد أن مسهم الرق . . وقد استطاعوا أن ينشئوا أكبر دولة عربية إسلامية عاصمتها مصر القاهرة بعد سقوط دولة بني العباس واقعا سنة ٢٤٧هـ . وأن يتمموا كذلك عمل صلاح الدين يوسف الأيوبي في وقت عجز فيه خلفه أنفسهم عن ذلك . . فأجهزوا على الصليبيين ، وردوا جحافل التار البربرية عن الشام ومصر ويعلم الله وحده ماذا كان يمكن أن يكون مصير الإسلام نفسه والحضارة العالمية أيضا - لو استمر الطوفان المغولي المدمر مكتسحا مصر إلى أوروبا .

وعلى الرغم مما يقال من أن هذا العصر المماليكي حافل بالمتناقضات - وهذا لاجدال فيه - فإن ثمة ومضات ذهبية باهرة في

تاريخ مصر المملوكية هي التي أقام عليها القاص الشعبي ركائز سيرته ، وعالج في ضوءها - سلبا وإيجابا - قضاياها الاجتماعية والقومية ، ذلك أنه ويقدّر ما كان هذا العصر حافلا بالانتصارات السياسية الدولية ، بقدر ما كان حافلا بالإغلاقات المحلية ، ويقدّر ما كان حافلا بالانتصارات العسكرية الخارجية ، ويقدّر ما كان حافلا بالثورات الداخلية . . ومع امتداد هذا العصر ، في عتق الرمان أكثر من قرنين ونصف ( ٦٤٨ - ٩٢٢هـ = ١٢٥٠ - ١٥١٧م ) فانه لم يعرف الاستقرار والأمن جزئيا في حياة رجلين - هما الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون وابنه الناصر . . وبهذا كله تثنى في وضوح أدبيات هذا العصر ومصادره التاريخية وموسماته الأدبية والفلكلورية والانتوجرافية ، ولم يكن حكم ابن عثمان أسعد حالا من حكم المماليك - إن لم يكن أشد وطأة وأبلغ هوبا ، فقد فقدت مصر حريتها واستقلالها وباتت إالة عثمانية هامشية يرنع فيها شذاذ الأرض وأفاقوها ولصوصها ، فكانوا أشد على المسلمين من الفرنجة كما يقول مؤرخو العصور الإسلامية الوسيطة مع أنهم سيطروا على مصر باسم « الإسلام » وهم - بالحق - مستعمرون دينيون ، واحتلالهم للبلاد ضرب من الاستعمار الديني إن صح التعبير

وكان طبعيا ، أن يكون المطلب الشعبي الأول في جميع الثورات التي قام بها الشعب المصري هو نفسه لم يتغير على مدى ستة قرون ( ١٢٥٠ - ١٨١١م ) ، إنه البحث عن العدل ورفع الجور ودفع الظلم وإقامة الشرع . . الأمر الذي تسمى سيرة الظاهر - كما سنرى وشيكا - إلى تحديده وشجبه ، وتقويمه ، ومن هنا كان من الأهمية أن نشير إشارة عابرة إلى طبيعة الواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاشت في ظلاله الأمة المصرية والعربية وأنداك ، مما اقتضى قيام كثير من الثورات الشعبية ، ومنها ثورات أهل الريف ، وانتشار الزعار وكثرة الحرايش والعيان والعيارين والشطار وقطاع الطرق ، حتى خيفت السبل وتعذر الوصول إلى البلاد الا بركوب الخطر العظيم ، وتزايدت غباوة أهل الدولة ، وأعرضوا عن مصالح العباد ، وانهمكوا في الملذات ، وحتى المحتجب الذي كان عمله يتعلق بالأدب العامة ونظام الأسواق ، ومراعاة الأمانة في المعاملات التجارية ، وآداب الطريق ، ابتز الأموال من الناس ، وخالف طبيعة عمله وسائر الفساد الشائع حوله ، خاصة وأندى ولاية الخطط السلطانية والمناصب الدينية . بالرشوة كالوزراء والقضاء ونيابة الأقاليم وولاية الحسبة وسائر الأعمال ، وجاءت السيرة الظاهرية - آخر الأعمال الملحمة العربية - عملا فنيا يعكس هذا الواقع وشجبه ، ليرسم في ضوءه الواقع الاجتماعي المنشود ، ويساهم في بناء المجتمع المثالي ويحدد مواصفات الملك العادل الذي تطمح الرعية إلى وجوده ( من هنا كان الاسم الكامل لسيرة الظاهر بيبرس وعنوانها هو : سيرة الظاهر بيبرس ، تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات الشهيرة لاحظ الترتيب : العدل الداخلي ثم الفتح الخارجي ) . غير أن المتأمل كذلك للعصر المملوكي الذي اختارته السيرة مسرحا لتاريخها واجتماعيا وسياسيا وحضاريا وقوميا وعسكريا



لأحداثها ، لا يملك إلا أن يحزن ، على الرغم من كل السبلات ، لحظات باهرة تدين لهم بها مصر ، في تاريخها الطويل ، لقد كانت أمور الدولة المملوكية في أيام حكم الظاهر بيبرس أو الناصر محمد بن قلاوون مرتبة ومنظمة ، وتقاليدها راسخة ، وهذا ديوان رسائلها شاهد على كثير من هذه نظم ، والشعب المصري يستغنى خلال هذا النظام في زراعته وتجارته وصناعاته وفنونه ، وللجد وقت وللعب وللهمز أوقات . . . ولا تنال النفس الشاعرة إلا أن تحس بما كان لهذا العصر من أهبة وفخامة وبهاء . . . ومن ثم فلا نعجب أن تنف آخر السيرة الشعبية العربية ، تسجل هذا التاريخ وبخاصة في أزهر عصوره ، تشد المثال لملك عادل ، وترسم النموذج لمجتمع مثالي ، مجتمع يتمتع بالاستقرار والكفاية والأمن والإنصاف ، ليأشر الناس في ظلهم حياتهم العادية . . . وهي الغاية التي وجدوها - تاريخيا - من قبل في عهد الظاهر بيبرس مؤسس هذه الدولة التي بتسى إليها قلاوون وولده .

إن المعادلة الصعبة التي واجهها الحكم في العصر المملوكي وماتلاه تمكن في الموازنة بين تحقيق العدل الاجتماعي والوحدة القومية معا ، وبها يتحقق الاستقرار في الداخل والأمن في الخارج ، فكانت الانتصارات الرائعة والأمجاد القومية والحضارية هي مردود هذه المعادلة الدقيقة . وإذا كان الواقع التاريخي إبان عصر المماليك قد عجز عن تحقيق هذه المعادلة ، باستثناء عصر كبار السلاطين العظام ( بيبرس ، المنصور قلاوون وولده الناصر ) فإن السيرة - باعتبارها عملا أدبيا - قد عالجت الأمر على نحو آخر ، مثالي ، وعلى نحو كلي ، ودائم بما ينبغي أن تكون عليه المجتمعات القومية . . . لهذا لم يكن محض مصادفة أن تكون سيرة الظاهرة بيبرس هي آخر السير الشعبية العربية إذ تمكن فيها أكرم القضايا لبناء المجتمع وتحقيق الذات القومية . . . في الصورة المنشودة والمثالية من جهة نظر المجتمع الشعبي المصري ، الذي اندع هذه السيرة وتلقاها ورددها قرونا طويلة ممتدة .

وتتحدد في ضوء مشكلات الواقع التاريخي قضايا العمل الأدبي الشعبي فكانت القضية المحورية التي شرعت سيرة بيبرس في معالجتها رد فعل صارخ لواقع اجتماعي خاطيء سمته الأولى الجور الاجتماعي أو الفساد الداخلي والذي كان بدوره رد فعل لواقع سياسي خاطيء سمته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربي . وكان على السيرة عبر بطلها بيبرس ، أن تعيد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معا ، فتحقق بذلك كفاءة العدل الاجتماعي وكفاءة العدل السياسي والوحدة القومية ، وبذلك يتكامل بناء المجتمع المثالي المنشود ، كما يتوسم الوجدان القومي ، ويسعى إلى تحقيقه في هذه السيرة .

ولم يكن عبثا أن تكون الأنماط البطولية المساعدة هنا مختارة بعناية من أجزاء الوطن العربي . . . فإذا كان بيبرس هو البطل الرامز إلى المفهوم الجديد للعروبة . . . فإن الأنماط البطولية المساعدة هي النماذج الرامزة إلى وحدة الصف العربي ، وتكافله القومي . . . فهذا عثمان بن الحنبلي ، ابن البلد المصري ، وهذا جمال الدين شبيبة ، ومن رواته آل الحوراني وغيرهم القادمون من ( بر الشام ) وهناك سلطان البحر

العفري أبو بكر البطرني من طنجة ومملكة مراکش الغرب وابن ملكها ، كلهم قادم لمساعدة بيبرس ، ومزا فيا لهذا التكامل القومي . . . وجميعهم يعمل تحت أمر بيبرس ، ومصر في موقع القلب ومركز للوحدة السياسية والعسكرية والحضارية ، لتحقيق غاية واحدة هي مواجهة الغزو الخارجي برا وبحرا . . . وكان يضمهم جميعا مجيئ واحد ، أشبه بمجلس قيادة مشترك ، سياسيا وعسكريا .

ويرى أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس في شخصية عثمان بن عفان الحنبلي ، انعكاسا للرغبة الشعبية المكبوتة في معارضة الحكم ، حكم نفسها بنفسها ، وتأكيدا لرغبة شعبية جامحة الإصلاح بحيث أن القاص جعل عثمان يقوم من بيبرس مقام اله واليد معا . وهي رؤية صحيحة ، تؤكدنا وقائع السيرة ، حيث عثمان يرى نفسه كفتا لا كبر رأس في مصر كلها ، إذ ما يكاد يرى بيبرس منصبا ما ، حتى يشترط عليه عثمان - أن يكون له مثل المنصب . ولهذا دلالة في أن سلطات بيبرس سلطات شعبية ، وغايات الحكم غايات شعبية ، وليس ثمة تضارب بينهما ، إذا اتحد الرؤى والهدف ولهذا كان عثمان يبرى لمحاربة الشر والفساد ، أن يتظر أوامر من بيبرس . . . فمثلا إذا تولى بيبرس منصب « وال مصر » قبل أن يكون سلطانا أو كاشفا أو ملتزما أو محتسبا ، اشترط على عثمان أن يكون هو والى مصر الصغير ، أو الكشاف الصغ أو المحتسب الصغير ، وهكذا في كل وظيفة تولاه بيبرس ، وما أكد ما تقلد من مناصب ووظائف ، كما يرى الباحث كذلك في هذا التقلي الذي اتبعه بيبرس مع عثمان مقولة أخرى ، على غاية الأهمية ، هي أن الإصلاح لم ولن يتم بقرار يصدره الرئيس وتقرضه السلطات ، بقر السيف وحده ، ولكن بفضل تعاون المجموع مع صاحب القرار .

ومشاركهم معه في اتخاذ هذا القرار فيستشرون أنه نبع منهم واليه . إذ لولا عثمان بن الحنبلي الذي يقوم من بيبرس - في الإصلاح الداخلي - مقام العقل المخطط واليد المتفذة ، والعين الحارسة ، ما كان خط بيبرس في مصر ، بخير من خط سابقة من الولاة والسلاطين الذين لا قوا حتفهم على يد عثمان بن الحنبلي نفسه . وبعبارة أخرى ، أن مسئولية الإصلاح مسئولية مشتركة بين الحاكم والمحكوم . . . تقوم على التعاون لا الاستعلاء . . . تلك هي إحدى الرؤى الشعبية الملحمية الجديرة بالتنويه في تلك السيرة ، كما تؤكد السيرة أن مشكلة الفساد في مصر ، لا تكمن في رأس النظام فهو الملك الصالح كاسه - ولكن مع القائمين على تنفيذ النظام أو بلفظة عصرنا « مراكز القوى » ومن ثم كانت فرحة الملك الصالح بيبرس ، وتأيدته له ، ومساندته بطريق غير مباشر ، حتى لا تعرف حقيقة رسالته التي دلت عليها الرؤى والاحلام والتبؤات « قبل الأوان » . . . ويتولى بيبرس منصب « ملتزم بنها » ويبدأ في إعادة الحقوق إلى أصحابها وينصف المظلومين ويقضى على رؤس الفجور والفساد والشر والظلم والبغى ، وخاصة ضد أولئك « الأعراب » الذين كانوا يغيرون على القرى الأمتة ، فينهجون ويفتكون ويقطعون الطريق ويخونون الرقيق ، هؤلاء الأعراب الذين « مالهم زمام ولا أمان » ولا يعرفون الملك .

فإذا ما انتهت مهمة بيبرس في بنها على خير وجه . . . استدعاه الملك الصالح ، ليقبله منصب « سلاح دار » السلطة ، ليكون دائما حاضرا في الديوان تمهيدا لاكتساب الخبرة اللازمة ، واعداده لدوره الذي يعلمه الملك - ثم إذا ما وثق من أن بيبرس قد قام بتلك الوظيفة على خير وجه ، نقله إلى وظيفة أخرى هي « أمير قصص » ينقل اليه شكوى المظلومين وهو أمر من الأهمية بمكان ليس تدريبا أو تمرسا لبيبرس على طريق الحكم ، ولكن حتى يقف بنفسه على مواطن الجور والفساد ، ومما هو جدير بالذكر بعد ذلك أن هذه الوظائف جميعا لا ترضى عثمان بن الحنبلي ، ابن البلد ، أو بالاحرى لا ترضى القاص الشعبي الذي يجب بيطله مواطن الشر والفساد في المجتمع ، فإذا بابن الحنبلي ، الطامع يطلب إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب أن يسمح لبيبرس ببناء « قصرية مملوك حارة » بدكاكينها وبيوتها شريطة ألا تخضع لأشراف المحتسب أو والى مصر القاهرة ، فيوافق الملك الصالح ، الذي ينظر بعين الغيب دائما ويشعر ابن الحنبلي نفسه في بناء « قصرية » نموذجية ( شكلا ومضمونا ) لتكون نموذجا مصغرا لمصر المنشودة نفسها أو قل المجتمع المثالي الذي يحلم القاص بتحقيقه . يبدأ في تعميرها بأرباب الحرف والصنائع وغيرها ويشترط عليهم بيبرس وابن الحنبلي شروطا مثالية في البيع والشراء . . . تكشف عن طبيعة العلاقات التي ينبغي أن تكون بين أبناء الشعب كما تكشف في الوقت نفسه عن نقيضها « القائم » أو السائد في الواقع ، فإذا الفتن والتزوير والتدليس والتلاعب بالأسعار ، وردامة الأصناف وتنظيف الكيل والغفارة والاهمال وغش العملات . . . الخ ، وسمه الحياة في مصر كلها ، وأمام هذه « المثالية » التي اشترطها ابن الحنبلي في الواقع وأشرف على تنفيذها ترفع من شأن هذا النموذج « وصارت هذه الحارة لا مثيل لها » وسرعان ما استقطبت كل الطامحين إلى مجتمع « مثالي » أو المدينة الفاضلة ، حتى اضطر بيبرس إلى إنشاء أربع حارات أخرى مماثلة ، وكلها آخذة في النمو والازدهار حتى اشتهر أمر هذا المجتمع المثالي المنشود « الذي أسسه بيبرس بمشورة ابن الحنبلي وأشرفه ، وقد عم أهلها الأمن والاستقرار والرخاء والحب والثقة ، وأصبحت كل حارة « كالعروس المجلية » وكان طبعيا أن يصطدم بيبرس برؤوس الفساد والشر من أصحاب المناصب والمراكز الحساسة في الدولة المستفيدين بالتأكييد من حالة الفوضى والانحلال الضاربة أطنابها في أرجاء البلاد ، وأصبح وجود بيبرس على هذا النحو بينهم مصدر خطر يهددهم ويكشفهم ، إذ لا مكان لهم في مثل هذا المجتمع « المنشود » الذي يسعى بيبرس لبنائه وكان على رأسهم قاضي قضاة المسلمين صلاح الدين ( جوان ) الذي هو في حقيقة أمره جاسوس صليبي . . . حيث لم يعد ثمة مجال لمثله من العملاء إلا في مجتمع فاسد تحكما الرشوة ، ويحمي وجوده بين أفراده بالمال والجاه ، على حساب « الشعب » ومن ثم لا غرو أن ترى ( جوان ) وقد راح يحرض الوالى حسن أغا على حرق هذه الحارات « ولشد ما يحزن أن تكشف أن والى مصر المسلم - كان كذلك مسيحيا في الباطن وأكبر سكير عرييد لا يعرف من دنياه إلا الخمر

والفساد والضللال والغش والفجور - وأحرق حسن أغا الحارات بمن فيها » ولكن من يقتل على حارة بيبرس التي يحميها « ابن الحنبلي » ؟ وهذا تفكيره إلى الاستعانة بكبير مقدمى الدرك « المقدم مقلد » وإذا ما نعرف أن كبير مقدمى الدرك في مصر هذا « من أولاد الرنا » ورأس كل حرامى . . . وله رجال من تحت يده أيضا تسطو على البلاد في الليل حتى القوادين يعملون من تحت يده ، وهو لا يخشى الحرام ، لأنه تربى على أكل الحرام وهو « مقلد بالشر » حقا على حد تعبير السيرة ، بأوى إليه كل الخارجين على القانون ، وجميع اللصوص والقوادين ، فيستتر عليهم في مقابل أجر « معلوم » ثابت . . . اتاوة يفرضها عليهم في مقابل أن يحميهم من طائلة أى قانون .

ولعل موقف بيبرس المشرف - تاريخيا - من « حرافيش مصر » وبخاصة في أيام المجاعات ، خير دليل على ذلك . وبينة النجار ، البيت التي كانت تحفل بها السيرة كثيرا ، كانت طقة « فوق القانون » ذلك أن « قانون الدولة » في نظرم لا يطق إلا على الحرامية واللصوص من حرافيش الشعب وفقرائه ، أماهم فلمهم قانونهم الخاص ، وليس من حق بيبرس أو حتى ( السلطان ) أن يحكم بينهم بغير قانونهم ، ولكن بيبرس يرى الفساد مستشري في هذه الطقة التي احتل قانونها « الخاص » وأصبح القوى فيهم يأكل الضعيف ويفترس الكبير فيقحمهم بيبرس أن القانون « للجميع » وليس لفة على حساب فئة ولا يد للعدالة أن تأخذ محراما للجميع ولا بد من « سيادة القانون » ولكن عبثا يقتنع به التجار الذين لا يرون في بيبرس أكثر من جدي مملوك عليه أن يطق قانونه على غيرهم . . . وعندئذ لم يجد بيبرس بدا من الاصطدام بهم ، ليقتضى على ما تمارسه هذه الطقة من ضروب الفسق والتدليس والاستغلال . وأصبح الناس في مصر ، ولأول مرة ، متساوين أمام القانون يخضعون لقانون واحد . . . ليرفع العامة بعد ذلك أصواتهم بالدعاء له . . . ويلهبون بالناء عليه . . . وبذلك نال بيبرس رضا السلطان والرعية معا « وأصبحت البلاد كالرمانة » بعد أن طهر بيبرس بيتهم من ضروب الغش والتدليس والتطيف في الكيل ، كما أمرهم « بالعدل والإنصاف » كما فعل في حاراته من قبل ويعدده التجار وأصحاب الحرف بذلك ، ولكنهم سرعان ما يعجزون عن الوفاء بوعدهم ذلك أن وراءهم « محتسبن لا يرحمون » ، ويفرضون عليهم الاتاوات « المادية والمالية مما تنوء بحملها دخولهم الصغيرة . . . وعندئذ يعلزمهم بيبرس ويعفو عنهم ليكون الصراع بين « المحتسب » الذي لا يابيه لنصائح بيبرس ، وشرع في التآمر على بيبرس غير أن بيبرس يتمكن منه ويقتله جزاء « وفاقا على ظلمة وبغية واستغلاله وظيفته » أسوأ استغلال ، وسرعان ما يولى الملك الصالح بيبرس في هذه الوظيفة كذلك « حتى ينظفها مثلما نظف الولاية » وما ان يباشر بيبرس هذه الوظيفة حتى يبط كل الاتاوات والرشاوى التي كانت تفرض على أرباب المهن والوظائف والصنائع ، ويأمرهم بالعدل والإنصاف وقد التزموا بذلك بالفعل - بعد أن أزال بيبرس دوافعه وأسبابه ، وبعد أن نزع عنهم كل ما كان يفرضه عليهم المحتسبون من اتاوات باهظة كانوا



يجرون على تحصيلها وجمعها من دم الشعب نفسه ، ومن ثم هذا العدل والانصاف والامانة فيهم وبينهم في كل معاملاتهم وقد راحوا يتصورون - لأول مرة - المصداق .. ويرى دائما لا يكتفى بأصله الأول ، بل يتابع بقية الواسطة عثمان بن الحبل ، في الاغلب للأمر ، فمن استقام كرمه يبرس ، ومن انحرف عن جادة الصواب وتلاعب في قوت الشعب قتله ، حتى شاع في مصر بأن المحسوب الحبيد وجبل جيل .. حتى خاف أصحاب الحرف وأرباب الصنعة .. ولم يبق أحد منهم يبيع الا بالكيل المقتن ، وبالميزان المقتن ، وجميع الناس تركوا الباطل ، وانتروا الحق وصارت البلد منشئة على طريق حبيد والبيع بالعدل والانصاف ومن العرف أن يبرس يكتشف أن بعض وزراء السلطان ، كانوا يشتركون المحتسبين الاثلاث والرشاوى في مقابل أن يتفادوا عن تلاعبهم بالكيل والميزان والسر والصف .. فيقتض يبرس عليهم كنفك وعندئذ استقام كل منهم وراح بالحق والانصاف ، وشاع العدل في الناس جميعهم ، وقد دعا له الفقهاء .. والساكنين .. ولم يبق أحد يتعرض لصالح وأخذ يبرس الدعاء من جميع الاماكن .. وظل يبرس في كل مرة يقرض حكم مصر ، في الوقت الذي لا يزال فيه قسما يرسالة في الداخل ، يحملها ويذهب اليها ويطلبها على جميع الامراء من الممالك ، حتى ليقبل يبرس أحد أبناء الملك الصالح الذين تولوا السلطة ، لكونه لم يتورع عن شرب الخمر بينما وحى المملوك دقرة بين المسلمين والعلمين .. كما نأى به القاص الصراع الذي كان ينشب بين الممالك عقب مقتل ، لو عزل كل واحد منهم ، ولم يكن تولي يبرس عرش مصر ، بعد سبع حجاج شرعية أمرا غير ذي مغزى ، بل كان للتأثيل - دليلا على فساد الوضع أيضا عند القصة إذ يتولى من حكم بعد الملك الصالح عرش مصر ، في سنوات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، بل كان بعضهم لا يمسك في الحكم أكثر من شهرين ، فأنما يدل - بالتأكيد - على فساد القصة ، وعدم الاستقرار السياسي مثلما كان الحال عند «الفتح» ، وعدم الاستقرار الاجتماعي أيضا ، فضلا عن أن وصول يبرس إلى الحكم بعد سبع حجاج شرعية إنما يشير إلى حقيقة أخرى مهمة هي أن فكرة انقصاب العرش غير واردة تماما عند القاص ، ولا يعترف بها ، حتى ولو كان تاريخ الممالك أنفسهم يؤكد ذلك . وأن الوجدان الشعبي يرفض فكرة الحكم القائم على الانقصاب تماما .. حتى ولو كان المنتصب يبرس نفسه .. ان شرعية الحكم أمر على غاية الأهمية آنذاك وحامة بعد أن سقطت الخلافة العباسية الذي كان يحكم فيها الخليفة بغرض من الله ما ترك فراغا روحيا وأمرأ غريبا يواجه المسلمون لأول مرة يحتلون له من مبرر شرعي يجيز لهم شرعية الحاكم ، ولما كان التاريخ قد حل هذه المشكلة بإحياه يبرس نفسه للخلافة ، فإن السيرة أصرت على أن يتولى يبرس الحكم بعد سبع حجاج شرعية . ونحن نثق مع الدكتور عبد الحميد يونس بأنها تعبر عن رغبة شعبية جنة في أن البطل الذي يمجده القاص ويحمله حرا على الانقصاب والظلم ، فلا ينبغي أن يحكم الأئمة هو من

انقصاب وظلم ويكون مجسود الولاة والسلاطين الذين تولوا عرش مصر في السيرة قبل يبرس نموذجا للحكم المملوكي كله ، فهم من صي صغير السن ، وما بين غاصب ، وما بين قاسد فاسق .. ونه .. جميعا ما بين مقتول أو مخلوع .

وما أن يتولى يبرس عرش مصر وسلطتها .. وتتواصل النبوة تحقيقا حتى يشيع الاستقرار السياسي الذي اقتضه الناس .. كما استقرت من قبل الأئمة الاجتماعية والاقتصادية والاد .. والأمنية .

ولعل من أطرف المواقف هنا ، وأكثرها دلالة ومغزى ، هو المعزايك التركماني عندما تولي عرش مصر حيث يندر بالخلاص يبرس .. فعزله عن جميع مناصبه .. غير أن «الشعب» مثلا عثمان بن الحبل والعلماء ورجال القضاء والعامه ، تقف إلى جوار يبرس ، رمز الخلاص آنذاك ، فيقيم له عثمان بن الحبل «ديب المسند الشعبي» في مقابل الديوان الرسمي الذي يتراعى إلى التركماني في سلطان مصر آنذاك .. قائلا بهذا الديوان الشعبي يد العدل الذي عجز أيك - أي السلطة الرسمية - عن تحقيقه ، ولا غر أن يشيع هذا الديوان الشعبي الجديد بين الناس جميعا فراء يحتكمون إليه ، ويشرع القاص في عقد مقارنات لطيفة للقضايا مشتر عرفت على الديوانين الرسمي والشعبي معا .. قائلا «الديب الرسمي» برئاسة المعزايك يخضع للأهواء والوساعة والرشوة ، فف عن غياه قضائه وجهلهم ، وكادت مصر في عهده تعود سيرتها الأولى وتغشى الظلم والجور ، لولا وجود هذا الديوان الشعبي الجديد الذي أنشاه عثمان ليبرس ، ووقف علماء مصر وأشرفها إلى جانب هذا الديوان الشعبي وقد شهدوا جميعا ليبرس بالعدل في الأحكام وبأنه لم يظلم أحدا أبدا وكما ذكرت كان يحل للقاضي أن يرفع قضايا مشتركة ، أو هي عنها إلى الديوانين ، فيعرضها مرتين وعندئذ ندرك «المفارقة» في الأحكام وواقفها ، فإذا أيك وهو سلطان مصر يعجز عن أن يقيم عدلا أو ينصف مظلوما ، إذ أن مبررات الحكم عنده تخضع للأهواء والمصالح الشخصية ، والرشوة .. الخ ، وطبعي أن ينصرف الناس عن .. ولم يعد في ديوانه الا المنافقون .. ، وقد ذهب الجميع إلى ديوان يبرس الشعبي الذي يعكس رغبة «شعبية» جامحة لاقامة العدل ، وفق موازين ومعايير إسلامية ولمترما بالشرع الحنيف .. وقد ضجت ألسنة الناس وأفتنتها بالدعاء ليبرس ومبايعته ، في ديوانه الشعبي ، أو حكومته ، ، كما ورد في تعبير السيرة أيضا - بل أن هذه المبايعه سرعان ما تأخذ طابعا سياسيا ، فيقول العلماء والأشرف والعامة ليبرس : «أنت من الآن حاكمنا ، وإن أردت عزل أيك عزله ، وإن أمرت بطرده طردناه ، ولكن يبرس لم يشأ تفويت وحدة الصف ، وأثر الخضوع لأوامر أيك .. فأليك في رأيه لا يزال ملك الاسلام حتى ليتأمر أيك عينا ضد يبرس إذ أن الشعب اختاره سلطانا شرعيا لهم . يشهدون فيه الحاكم «المثالي» المتعطر . وما أن يوافق

يبرس على أن يتولى سلطة مصر ، حتى يأتي على لسان جمال الدين شجعة (صوت الشعب العربي) ، عند البيعة العامة «عليك بالعدل والانصاف» فإن وليك على مصر والشام ، وسائر بلاد المسلمين ، ما دمت على طاعة الله ، فإن تغيرت عن الحق ، فأنت معزول ، فرضي يبرس بذلك ، كحاكم مثالي ، في مجتمع مثالي .. بطمع إلى تحقيقه الوجدان الشعبي بالتأكيد حيث لم تعد الرياسة وراثية كمشيخة القبيلة بل غدت بالانتخاب .. وما أن يعتلى يبرس العرش ، ملكا للاسلام والمسلمين حتى يحرص أن يكون «قاضي ديوان» هو الشيخ العزيز عبد السلام ، ، وكان من قبل مضطهدا من قبل المملوك والسلاطين ، فألبسه يبرس حلة القاضي قضاة المسلمين «وأعاد إليه مكانه وقربه إليه ، كما قرب كذلك» الشيخ ابن دقيق العيد ، وغيرهما من العلماء الأتقياء الصالحين والأشرف والسادات البكرية .. وأخذ في ازالة الأحقاد والضغائن «المزمنة» بين المماليك الشركية والبحرية والمماليك الكردية والتركية .. وهي الأحقاد والضغائن التي كانت تؤدي إلى الفتن الداخلية شبه اليومية

وعندما اطمأن يبرس لسلامة الجبهة الداخلية ، تفرغ للجبهة الخارجية ، وشرع في مقاومة العدوان الخارجي «القادم من الشرق والغرب على السواء .. ثم نشر شعار تلك الدولة التي أنشأها ، وقد أمر به أن ينقش على كل ييارقه ، في الداخل والخارج . وكان ذلك الشعار هو «لا ظلم بعد اليوم» لا أفزع من ظلم وعندئذ ينتهي ديوان الأسطى عثمان بن الحبل .. أو يؤذن دوره بالانتهاء .. ولم يعد من أهل الدنيا ، ويغفر للعبادة ، ويصبح «وليا» و«دروشا» يكشف عنه الحجاب ، ويشغل وظيفة شريفة في الدولة الجديدة ، هو أمير بخور السلطنة ، ليبدأ دور جمال الدين شجعة مع يبرس في المرحلة الجديدة مرحلة «الجهاد القومي والديني» ومقاومة العدوان الخارجي ولعل تلك النهاية التي إنتهى إليها الدور العظيم لعثمان بن الحبل ، تؤكد حقيقتين في حياة الشعب العربي في مصر ، الحقيقة الأولى إنه شعب صانع الحضارة والسلام والحقيقة الثانية : إصراره على أن يحقق له الحاكمون ، العدل الاجتماعي والاستقرار السياسي والأمن الداخلي حتى تكون مصر كلها «قاعدة» عسكرية واقتصادية وسياسية كبرى تمد يبرس بالمال والصلاح والمؤن والغذاء في حملاته الخارجية الكبرى في الوقت الذي ترفض فيه «سائر بلاد المسلمين» أن تمد يبرس «بالمال اللازم لتجهيز حملاته العسكرية المتتابعة .. حتى ليكن يبرس أسى وحزنا على هذا الموقف السلبي لسائر بلاد المسلمين ، وجدير بالذكر أن يبرس - في المرحلة الثانية - مرحلة الجهاد الخارجي ، لم ينصرف عن العناية بالداخل التي تمد أساسا النصر الخارجي .. فما أن يعود بكل غزوة من غزوات الجهاد محملا بالفنائم والأسلاب ، حتى يشرع - تاريخيا وملحميا - في الإصلاح من حال البلد في الداخل واستئناف البناء ، كذلك يبادر بتوزيع «الفنائم» التي يحصلها من الفتوحات على الرعية حتى يرغبهم في القتال وقت الحرب ، وليس هذا فحسب ، بل تراه يصطنع المناسبات اصطناعا ، لينعم على الرعية

«والفصد بذلك الاحسان إلى الفقراء والأيتام» ويظل هذا حاله ، حتى اكفى الناس ، ولم يبق منهم من يريد الاحسان ، ثم لا يلبث أن يلبس ثياب التبدل «التكر» بين أوتة وأخرى ، ويخرج فيعتس ليللا ، ليفف بنفسه على أحوال الرعية إذ لا بد من أن أشق البلد تحت التبدل - أي ملابس التكر - حتى أبظر حال رعيته في زمن دولتي ، فانا أعلم أن يوم القيامة يسأل الله كل راع عن رعيته «صورة رائعة لحاكم مثالي .. تذكرنا ، بموقف الخليفة العظيم عمر بن الخطاب .. وسبست في رعيته ، ولم يكن هذا حال يبرس في مصر ، بل في كل بلد يفتح ، أو يضمه إلى دولته ، فما أن يولى عليه واحدا من قبله «نابيا عنه في الأحكام» حتى يأمره بالتزام «العدل والانصاف» ويحلوه من «الجور والإسراف» فالظلم ان دام دمر ، والعدل ان دام عمر .. ويظل هذا شأنه ، محققا بذلك صورة الحاكم المثالي في المجتمع المثالي «كما بطمع إليه القاص» ، ويحلم به المجتمع الشعبي ، ولهذا لا غرو أن يلقب الطاهر يبرس ، على غلاف السيرة وخلالها .. بالملك العادل ، تأكيدا لصفة العدل التي لازمت حكمه وعصره وهو لقب لم يحظ به إلا في السيرة - جنباً إلى جنب مع اللقب التاريخي له وهو «الملك الطاهر يبرس» ذلك أن العدالة السياسية لا يمكن أن تتم بمعزل عن العدالة الاجتماعية .. بل بتكاملها وتكامل صفات المجتمع المنشود كما يتصوره الوجدان الشعبي ومن خلال تحقيق هذين الأمرين : العدالة الاجتماعية والعدالة السياسية - أو بتعبير آخر بتحقيق الموازنة بين كفالة العدل الاجتماعي ، وكفالة الوحدة القومية في مواجهة الغزو الأجنبي استحق يبرس أن يكون بطلا ملحما وقوميا واستحق الخلود في ذاكرة الشعب العربي ولضميره زمانا طويلا . وانفرد عن غيره من أبطال الملاحم الأخرى بأن استقطب فيه القاص الشعبي تصورات الحاكم المثالي العادل «كما ينشده وجدان هذا الشعب العربي قادرا على «حراسة الدين وسياسة الدنيا» بلغة المؤرخين القدماء الباحث عن العدالة ورفع الجور والظلم وقد ناه كاهله به زمانا طويلا ، وهكذا يلتقي التصور الملحمي الشعبي مع التصور الاسلامي الشرعي ، فالحاكم الكامل يتج عدالة كاملة وهو يحصى شعبه من العداء في الخارج ، ومن الجور في الداخل . وهو يهتم بتنفيذ القانون واحترامه ، وهو كريم متعبد شجاع ، يعير أذنيه للأتقياء ، وعقوته سريعة وثابته جزيلة ، وهو ينشر أسباب السعادة في كل أرجاء البلاد . ولهذا لم يكن عبثا أن تتكلم ضد يبرس مراكز القوى والشر والفساد والبغى في المجتمع وأن تحالف جميعا ضده وضد الشعب ولكنه - بفضل وقوف عثمان بن الحبل ، ابن البلد .. ابن الشعب ، إلى جواره ، استطاع أن يتصمر عليهم جميعا حتى طهر المجتمع منهم وأنشأ «المجتمع المثالي» المنشود .. ولم يكن عبثا كذلك أن يظهر يبرس ، منذ الصفحات الأولى للسيرة ، على أنه البطل المخلص أو البطل المتعطر ، الذي يحظى باكبر قدر من الألقاب من ناحية وأن يظهر بعشرات النبوءات والروى التي تبشر بمجيئه وتحقيق الخلاص على يديه .. بعد أن طال انتظاره . وتحفل السيرة





عارف الربانة

## شخصية ابن البلد في السير الشعبية :

الأسطى «عثمان بن الحبل» من الشخصيات غير التاريخية في السيرة ، ولكنه قاهرى من أبناء الحسينية ، أى ابن البلد من أصحاب المهن البسيطة .. وقد شرع القاص - كالمعتاد - فى تقديمه تقديمًا طريفًا ومثيرًا ، وليس هذه المرة لجمهور المتلقين فحسب بل للبطل الملحمى حتى ليستغرق تقديمه ومعرفة البطل به وتوثيق العلاقة بينهما جزءًا كبيرًا من السيرة مليئًا بالاثارة وعوامل التحدى والترويق وذلك منذ بدأ بيرس يبحث عن «رجل سياسى» «مخصوص به» شريطة ألا يكون هذا «السائس» عثمان بن الحبل ، بهذا أوصاه الأغا شاهين وزير الملك الصالح ، وغيره كثيرون ، لأنه أى عثمان رجل جبار لا يصطلى له بنار فى أرض مصر .. لا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر وقد عجزت الحكومة عن مواجهته .. وهو كأنه عفرية من عفاريت سليمان .. وهو من جبابرة هذا الزمان ، وهو كبير عياق مصر ، له من المشايد ثمانون يجتمعون به فى هذا الزمان ، فى ملعب أحمد بن طولون ، الذى يطلق عليه «مجمع العياق» .. وأهل مصر يوقرونه لقوته وجبروته ، ولا يرهبون أحدًا قدر ما يرهبون إذا سمع أحد باسمه «وقفت اللقمة فى زوره» مهما كانت مكانته فهو أبو عياق مصر بغير منازع كما كانت تطلق عليه أمه «الحبل» وهو الذى قتل الولاة وطرده الوزراء دون أن يحفل بواحد منهم .. ولا حتى بيرس ، ولا يعمل حسابًا للجندى وغير جندى حتى ليبلغ من خوف قضاة مصر منه أن تجعل الحق باطلاً والباطل حقاً من أجله ، حتى لصوص مصر لا يخافون من الله مثلما يخافون من عثمان وكذلك «سواس الخيل» وهى طبقة شعبية لا يسهان بها وكان كبيرهم لا يتأديه إلا بعبارة «يا جدى» وينهب منه الناس فيتنكبون طريقة ولا يدلون أحد - مهما كان - على بيته إذا كان مطلوباً من السلطة .

ومما هو جدير بالذكر ، أن هذا «المتنرد» القادر لم يكن يحترم فى مصر كلها سوى إثنين فقط أحدهما : الملك الصالح نجم الدين أيوب «لكونه ولى الله المجذوب» فى مجتمع يسوده تيار صوفى جارف ، والآخر : الشيخ المعز بن عبد السلام «القاضى العادل الحر» .. وهو احترام له ميراثه ومغزاه كما نرى ، ولكن بيرس لم يأبه لكل هذه التحذيرات ولم يعجبه إلا عثمان ، فطلق يبحث عنه وكأنما لذلك أن يغلب هذا الجبار ، ويثبت لنفسه وللناس أنه أقوى منه وأخطر ، ورجل كعثمان فيه هذه الصفات التى ذكرنا لا يسهل عليه أن يخضع لغيره .. وذلك كانت قصة إخضاع بيرس له من أروع القصص وأحفلها بالمغامرات والعجائب .. وقد بات كلاهما يضرر الشر للآخر .. وينوى الخلاص منه .. فقال بيرس فى سره : أن استطاع خدمتى والاقبله وأربح الناس من شره ، هذا كان ضمير الأمير بيرس ، وأما ضمير عثمان بن الحبل فإن مراده أنه يخدم عنده ذلك اليوم ، ولما يدخل الليل يقتله ويأخذ ما عنده ويرجع إلى حال سبيله .

وكان كل من يعلم برغبة بيرس فى «إستخدام» عثمان يفرغ إشفاقاً عليه ويبادر بتقديم النصح إليه ، إذا شاء أن يفوز بحياته ، لأن هذا الولد جبار عنيد وشيطان مرید .. بتعبير السيرة فى أكثر من موضع ، هذا «الولد» الذى فتن القصاص فى رسم صورته فلذا هو شاب أحمر ، حلو المنظر ، كأنه قالب السكر ، جل سبحانه من خلق وصور ، طويل القامة ، غليظ الهامة ، عليه ملابس فاخرة ، ويده ورزة مكتوب عليها «الأجر على الله» وكانت له لحية طويلة ، وشارب كبير يخوف به الناس .. «بتعبير السيرة» ويذل بيرس المستحيل فى سبيل إخضاع عثمان له .. حيث جعل بيرس حياته ووجوده رهناً بإخضاع عثمان ولكن عثمان يرفض أن يستجيب لرغبة بيرس «فهو لا يخدم أبداً ولا عمره خدم الأعداء السيدة نفيسة كريمة الدارين وكان عثمان بن الحبل ، هذا المتنرد» «الثائر» يرفض أن يخضع لهذا «الجندى الدخيل» معبراً بذلك عن رفض أبناء مصر لحكم هؤلاء الأجناد «ولكن ثمة مبرر لهذا الخضوع دوماً .. ذلك هو الدين الإسلامى» الذى صهر الناس فى بوتقة حضارية واحدة .. ذلك أن

سلاحه ، هذه العبارة الدالة «ما عمل هذا السلاح المبارك إلا للغزو والجهاد فى طاعة رب العباد» .. وأن يعلن كل منهم أنه قد «دفع نفسه وسيفه وفروسه للغزو والجهاد فى طاعة رب العباد»

ومما هو جدير بالذكر كذلك ، أن الجهاد هذه المرة «حرفة» أو «رسالة» الجندى النظامى فحسب ، بل كان الشعب العربى كله ، بمختلف طبقاته وفتاته وطوائفه .. لمن يقرأ سيرة الظاهر بيبرس ، أن المجتمع العربى كله ، قد ساحة قتال ، وأن حالة الطوارئ معلنه فى كل مكان ، وأن العامة هى سلوك الناس اليومى ، لسبب بسيط ، فى رأى الشعب قد استنصر هذا الخطر المسيحى القادم عبر البحر الغرب .. وأن هذا الخطر الصليبي قد استطاع أن يحتل مصر له ، فى صميم هذا المجتمع وكيانه .. حتى لينظر الناس إلى بيرس فى الداخل - وقبل أن يتولى السلطة .. إنما كان للإسلام .. يعنون بذلك تحقيق العدل الاجتماعى والقضاء على الشر كلها فى المجتمع ، حتى أقام الأحكام بالعدل والانصاف التى جدد الأشراف «عليه السلام» .

ومن ثم ، فلا غرو ، أن يكون الله حافظه من كل سوء .. بذلك ، كيد الأشرار ، وغدر العملاء ، والأهيب المالك وسماتهم ، وخيانات الجواسيس ومؤامراتهم .. ومن ثم استأنى أن يعلن الملك الصالح ، فى وثيقة تحرير بيرس ، وفى وصيته بملك له ، بأن الظاهر «قد أظهر الإسلام ونصره بأزالة مواضع الرعب من طريق المسلمين» ، على حد تعبير السيرة .

حتى إذا ما خرج إلى ميدان الجهاد خرج معه الشعب المصرى كله ، يخوض هذا الجهاد بالمفهوم الإسلامى .. دفاعاً عن الذات العربية ، والعقيدة الإسلامية .. دفاعاً عن الوجود المشترك ، والهدف المشترك والمصير المشترك .. حتى أبهه الله بنصره المؤزر الممين .. ومما هو جدير بالذكر أن السيرة بهذه الانتصارات الملحمية التى حققها بيرس تعيد عصر الفتوحات .. أو على الأقل ، إمكانية تحقيقه ، متى توحدت الصفوف ، واجتمعت الكلمة ، على الجهاد .. الذى هو حبل الله المتين ، كما تقول السيرة .

ولهذا لم يكن عبثاً ، أن يعلن أحد مؤلفى السيرة ، منذ البداية ، أن «الجهاد فرض على المؤمنين» ، وأنه إنما تخير سيرة الظاهر فكتبها فى كتاب «حيث رأيت محتويها على نصرة الاسلام ، ومصلحة الكفرة اللثام» .

هذه إذن إحدى سمات البطل الملحمى بيرس - كما ينشده المجتمع الشعبى المصرى - الجهاد فى سبيل الله .. بالمفهوم الدقيق للجهاد فى الإسلام ، جهاد النفس ، وجهاد العدو .. أو بعبارة أخرى ، ينبغى أن يكون الجهاد الداخلى والجهاد الخارجى .. سبيلاً إلى حفظ الذات العربية العامة ، بمقوماتها العامة ، وما تنشده من مثل قيم إنسانية عليا ، لتمشى قوة عزيزة ، مرهوية الجانب ، من شعوب الأرض جميعاً .

بذلك كثيراً كما لم تحفل سيرة أخرى ببطلها - حتى يأتى فيثقل «أمة الاسلام» من حمأة المصير الذى آلت إليه الأمور آنذاك : ويحقق المجتمع المثالى المنشود ، كما يطمح إليه الوجدان الشعبى تحقيقاً وثائقياً للذات القومية فى صورتها الملحمية التمجيدية .

وأبنا من قبل ، كيف أن بيرس بدأ جهاده فى الداخل ، محققاً العدالة الاجتماعية ، ليس فى مصر وحدها بل فى الشام الكبير كذلك ، فى حلب وحماة ودمشق وغزة والعريش وبيروت وغيرها .. وطهر المناخ الاجتماعى من لدران الفساد الداخلى الذى انتهى بهذا الضخ الاجتماعى الرهيب ، على النحو الذى رأيناه من قبل .. ومن ثم استطاع أن يعيد توحيد الصف العربى ، من مشرق إلى مغرب ، أو بالأحرى الإسلامى .. وأن يعيد للأمة العربية وحدة الكلمة مجدداً بذلك وحدة الهدف ووحدة المصير ، بعد أن كشف مظاهر التزييف السياسى ، «فساد الحكم وفساد الممالك والأعيان» و«علاء الصليبيين» وجواسيسهم .. الخ ) لينطلق بعد ذلك لمقاومة الغزو الخارجى الذى تمثل أول ما تمثل فى الصليبيين ، فى هذه السيرة ، لكن هذا لم يكن لينته من الحرب فى الجهة الأخرى ، لمقاومة الغزو المغولى ، وأن يكون فى النهاية رمز البطولة العربية فى مقاومة العدوان الخارجى ، الصليبي والمغولى فى آن واحد ، مؤكداً مرة أخرى ، أن الدفاع عن العالم العربى ، مسئولية مشتركة وكل لا يتجزأ ، وأن وحدة مصر والشام الكبير ، هى خير درع للمروية والاسلام فى آن واحد ولا جدال - تاريخياً - فى أن الأيوبيين والمماليك ، لو لم يرفضوا راية الجهاد الدينى وسيلة لوحدة الصف وجمع الكلمة دفاعاً عن أرض الاسلام ما تحقق لهم النصر ، فى حروبهم التاريخية ، مع المغول أو الصليبيين ، أهداه الوطن العربى آنذاك .. الأمر الذى سعت السيرة ، إلى التمييز عنه تمييزاً مكثفاً ، فأضحى الجهاد الدينى فيها وسيلة وغاية فى آن واحد شأنها فى ذلك شأن أية سيرة عربية أخرى .. ولم يكن عبثاً أن تجعل السيرة من بطلها الملك الظاهر «ملك الاسلام» ذلك أن الغزوة الصليبية الكبرى نفسها للعالم العربى ، كانت قد ارتدت مسرح الرهبان ، ورفضت الصليب راية وشعاراً لها .. ومن ثم كان «الجهاد» فى سبيل الله ، وأرض الاسلام ، هو المقابل الموضوعى الذى وقعت الملحمة لواءه ، فى مواجهة هذا الغزو الصليبي والمغولى .. ولم يشأ الشعب العربى فى السيرة ، أن يفرق بين غايات مباشرة ، وغايات غير مباشرة ، كما تحدثنا بذلك مصادر التاريخ ، وإنما كانت نظرة الشعب العربى فى السيرة إلى هذه الحروب فى صميمها ، نظرة دينية بحتة .. وكانت الحروب حروباً دينية ، بالمعنى الدقيق لها ، ولكن هذا لا يعنى أن الغايات القومية كانت مفقودة ، أو معدومة ، بل كانت واضحة تماماً ، عند مؤلفى السيرة .. كما رأينا منذ قليل .. ولا تناقض فى الأمر .. ذلك أن الحروب الدينية ، كانت فى صميمها ، دفاعاً عن أرض الاسلام نفسه .. أمام هذا الغزو الدينى الأعدوى .. ومن ثم كانت حروب السيرة التى خاضها بيرس ، جهاداً فى سبيل الله .. وفى طاعة رب العباد .. حتى ليكتب كل جندى من جند المسلمين على



عثمان عمره ما يحضه الا للسنة نفية ذلك الرمز الروحي والديني الشمس . . ومن ثم كان لزاما على السيد نفية أن تتدخل في أمر هذه العلاقة الملحمية بين بيرس وعثمان . . ذلك أنها كانت تعلم أن سوف يكون لعثمان على يدى بيرس شأن أى شأن ويكون اللبب بينهما مشروطا ، تحكمه قواعد الفروسية . . اتهما على المستوى الرمزي : السلطة والشعب في مجتمع متغير نحو الأفضل .

ومن ثم ، تقوم السيد نفية بكل رموزها الشعبية الروحية والدينية بالصلح بين الجانبين ، وتطلب الى عثمان أن يكون خادما بيرس المطيع ، على طول المدى ، كما تطلب من بيرس أن يطيع أوامر عثمان ، فانه صحيح النظر ، وأنا ناظرة اليكما بالرعاية والعناية ، وتبشر ابن الجبل بأن قد اتضح وعده وأقبل عليه سعده بفضل بيرس ، ثم تؤاخذ بينهما بعدد الله وتوثيق ذلك العهد بنفسها . . ويكون ذلك التآخي بينهما ، مصدر دفعة أهل مصر جميعا وعلى رأسهم الوزير شاهين ، مثلا السلطة نفسها ، لان هذا الرجل - من جهة نظر السلطة الرسمية الطاغية في البلاد - جبار عبيد وشيطان مريد ، يقتل النفس المحرمة ، ويؤذى الناس بالمكر ، وإنه ليس له دين ولا اعتقاد في يقين وقد قتل لى سبعة ولاه في مصر ، وطردنى ثلاث مرات ، ولوقعت في يده لقتلى ، على حد تعبير ممثل السلطة الرسمية الوزير شاهين أغا . وفى ضوء هذا الص ، الذى يحكى رأى السلطة في عثمان ، اما يؤكد للباحث أن عثمان بن الجبل ، بتمرد على المجتمع اما كان يعكس الفساد الذى اشترى في هذا المجتمع ، وبتهمه على السلطة اما يرمز الى تلك المقاومة الشعبية « السلية » التى ترفض الخضوع لهؤلاء « الأجناد » الذين حكموا باسم الدين ، وعاثوا فسادا في عرض البلاد وطولها . . ولكن بيرس يصلح بين عثمان والوزير شاهين ، ويستصدر عفوا عاما عن عثمان ، ويلغى الفرمانات السبعة التى صدرت لقتل عثمان ، اما الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجلوب ، والذى كان يحظى باحترام عثمان بن الجبل وان جعلت منه السيرة ملكا درويشا « سليبا » عاجزا عن الاصلاح ومقاومة الفساد الداخلى فقد كان أسعد الناس طرا بهله المصالحة التى تمت بين بيرس وعثمان لسبب بسيط ، انه رأى - وكان قد كشفت عنه الحجاب في السيرة في هذا التآخي رمزا بارزا للتعاون والتآخي بين السلطة والشعب . . ويعلم جيدا الدور الذى سيلعبه بيرس بالتعاون مع عثمان في سبل تأسيس مجتمع مثالى منشود . . خال من مظاهر الفساد والانحلال . . ومن ثم بارك هذا التآخي الملحمى الخلاق .

ولهذا لا غرو أن نرى الملك الصالح ينصح بيرس ألا يخالف أمرا بعد اليوم لعثمان بن الجبل ، وكذلك السيد زينب ، والخضر عليه السلام وكثيرا من الأقطاب والأولياء ، كلهم ينصحون بيرس بأن يطيع عثمان بن الجبل لسبب بسيط ، أن أهل مصر أنفسهم لن يخشوا بيرس قدر خشيتهم لعثمان بل أن السيد نفية تؤكد ذلك مرارا لبيرس ، ان « يطاوع عثمان . . فان الله في خلقه سرا خفيا لا يعلمه الا هو ليس هو رمز الشعب الايجابى ، كما سئرى وشيكا ؟

لهذا لا غرو أيضا أن يصح عثمان « صوت القلر في نفسها بعد أن كشفت عنه الحجاب وأصبح من أهل الكشف ما خالفه بيرس وقع في مكائد مبيتة وفائلة لولا أن يتداركه عند الوقت المناسب .

ولعل أهم ما يلتفت النظر في هذا البطل المساعد ان نموذج لابن البلد الاصيل ، بكل ما ينسجم به هذا النموذج من صفات وفضائل ومعايير به عثمان بن الجبل أنه دائما « بالكابة » وبخاصة مع الملك الصالح الذى كان يلجأ الى مد يد لغة الدواويس الصوفية في كثير من الأحيان ، وهو دائم التردد ومواويل مصرية ، ذات مغزى موضوعى يكشف عن أمر أولا يحدث . . وهو الى جانب ذلك ، يستعمل بالفكاهة والسخرية الواقع المرير أحيانا ، دائم النكتة يرسلها في أحلك اللحظات السخرية . . يتضح ذلك من أقواله وأفعاله وحيله وكيد ، هذا عما اتصف به من براعة وحلق ودهاء ومنذ أن لزم عثمان بيرس . . عنه - في بداية اللقاء بينهما حتى تراء يعاونه في كل أعماله ، ويص في كل أسفاره ، ويكون عينه التى لا تنام وساعده الأيمن ، حتى لير المصاب العديدة في الدولة بارتفاع بيرس نفسه للوظائف المهمة التى وكل القاص أمرها لبيرس بغية الاصلاح فاذا نصب بيرس مد أو كاشفا أو واليا طلب عثمان أن يكون محتسبا أصغر أو كاشفا أو واليا أصغر . . وهكذا وإذا هو الذى يدير جميع شئون بيرس في الما ، حتى ان بيرس لا يستطيع أن يقطع برأى دون أن يأخذ برأى عثمان ومشورته . . ومن ثم يرى الدكتور عبد الحميد يونس أن ذلك الدور يكشف عن رغبة دنية مكتوبة لدى العامة ، في الاشتراك في الحكم وقدرتهم عليه ومحاولة اصلاحه . . والحق أن القاص قد استغل شخصية عثمان بن الجبل ، ابن الحسينية ، القاهري ، ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر بيرس مظاهر الانحلال والفساد في المجتمع المصرى ، وفي الادارة المصرية ، وفي نظام الحكم فيها ، ليكشف عن انزوال الحكم بكل أجهزته عن مشاكل أهل البلد الأصليين ، ويعكس في الوقت نفسه أساليب تقويم هذه الادارة ونظام الحكم معا .

### ثالثا

## سيرة على الزريق المصرى وملحمة المقاومة الشعبية المصرية

قبل أن نشرع في الوقوف على المعالجة الفنية لهذه السيرة نرى أن نقدم لها بعض الملاحظات ، منها ان نواتها الادبية بدأت في حكاية شعبية تسربت الى حكايات الشطار في ألف ليلة ، ومنها ان تكامل هذه السيرة في مرحلة الغياب الحضارى جمل شيئا من « التفكير الخرافى » و « العوالم السحرية » يسيطران على بعض الاحداث ويؤثران في

تطورها ، وتحقيق ما تعجز امكانيات الواقع عن تحقيقه ، الى جانب ما تزخر به السيرة من احداث واقعية بطبيعة الحال . . وكانت براعة القاص الشعبي هنا هي المزاجية بين الواقع ( بهزائمه وشاعته ) والخيال ( باتصاراته واحلامه ) عن طريق حيلة فنية تميز بها هذه السيرة ، وتعرف باسم « النغيلة » دون أن يؤثر ذلك في بعض الاحداث التى ينبغى أن يكون ايقاعها سريعا في أدب الشطار ( ومغامراتهم ) أو يقلل من شأن الاحداث الكبرى ، التى ينبغى أن تكون « واقعية » في بطولة الشطار وأدبهم .

وثالث هذه الملاحظات ، أن أبطال هذه السيرة شخصيات « تاريخية » أى لها وجود تاريخى ، فالزريق قد تزعم فترة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤ هـ . وكذلك كان أستاذنا « أحمد الدق » ( أشرط الشطار الذين رسم السلطان ) بتوسيطهم سنة ٨٩١ هـ ، ومن قبلهما معا ، كان البطل الشرير فى السيرة ، أعنى دليمة المحتالة ، اودالة المحتالة على حد تسمية المسعودى فهي شخصية تاريخية ، ذاع صيتها في القرن الثالث الهجرى ، في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعيازة ، وضرب بها المثل في ذلك . وبهنا هنا أن تشير الى أن أبطال هذه السيرة قد استطاعوا أن يحفروا - في مجال الشطارة - أسماءهم في ذاكرة التاريخ ، شأنهم في ذلك شأن سائر أبطال الملحمين ، مثل عترة وسيف بن ذى يزن ، ودياب بن غانم وأبى محمد البطال ، والظاهر بيرس وغيرهم ممن إنتهى البحث التاريخى الى إثبات وجودهم أو بصد ذلك . . وهذا يوضح الى أى مدى كان الوجدان الشعبى يرى في إبداعه « تاريخا شعبيا » ينتخب أبطاله من بين « أعلام » التاريخ ، وليس من الضروري أن يكونوا من أبطال الحرب ، وحسب أن يشتهر هذا البطل أو ذاك فى بيئة أو طبقة أو عصر ، شريطة أن يرى فيه المثال أو النموذج الذى يطمح اليه . فقد يكون فارساً أو قائداً فاتحاً ، وقد يكون من الحمقى والمغفلين ، وقد يكون امرأة اللصوص الشطار والمبارين والخارجين على القانون ، وقد يكون امرأة فارسية ، أو عالمة ، أو حتى من جماعات الغجر أو النور أو الغوازي والعياق وقطاع الطريق . . الخ . وقد أورد لنا ابن أياس والمقرئزى نماذج من هذا النوع . . وهو أمر سوف نحفل به سيرة الزريق وسيكون خصمه الأساسى فى السيرة عجوز داهية هي دليمة المحتالة وابنتها الفتاة « زينب » .

ورابع هذه الملاحظات أن مؤلف السيرة المجهول ، شاء أن يرمز الى إحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكا كابن طولون وهارون الرشيد إستخداما روائيا لا يعترف الزمن ، « التاريخ » بل أسقطه من حسابيه تماما ، ومن ثم ذهب الباحثون الى أن الشخصيات التاريخية هي مجرد مشجب علق عليه القاص أوزار عصره وإنها تعالج بالقول والفعل - شكلا ومضمونا - أحداثا ووقائع تاريخية مملوكة وعثمانية ويكفى تناقضا - تاريخيا - أن أحمد الدنف « أستاذ على الزريق فى السيرة قد قتل سنة ٨٩١ هـ ، على حين إزدهر مجد تلميذه » سنة ٤٤٤ هـ . اما دليمة أو دالة المحتالة ، فقد شهد القرن الثالث

الهجرى عصرها الذهبى فى عالم الشطارة والعيازة . وكذلك الجمع بين الرشيد وابن طولون . . وغيرهم ، وأن يكن لهذا الاختيار دلالاته كما سئرى ، فان الجمع بين المتناقضات التاريخية ، ليس أمرا جديدا على الأدب الشعبي ، ذلك أن العرة دائما بمغزى التحربة التاريخية ، وهو ما يدفع القاص الشعبى الى انتخاب أحداث بعينها وشخصيات بأعيانهم والجمع بينهم فى زمن روائى وبيئة روائية لا علاقة لها بالواقع التاريخى المتضارب . . الى جانب إصطناع مواقف وأحداث أخرى « خيالية » بطبيعة الحال .

تبدأ أحداث السيرة بإشارة ذكية ذات مغزى سياسى ، تشير الى تحكم العجم فى أمر الخلافة الاسلامية ، مؤداه ان دليمة بنت شهروان جاءت الى بغداد - زمن هارون الرشيد - موفدة من عند ملك فارس ويلاذ اصفهان العجم ، فى مهمة رسمية تعود على أثرها . . ولكنها لم تعد ، فقد طاب لها المقام ، وتناست المهمة الرسمية المخططة بها ، وطمعت فى مقعدة درك بغداد فتلاعت بمقدمها أحمد الدنف مستول الأمن فيها وأثارت الفوضى والدعر حتى « ضحت مدينة بغداد من مكربها واحتياها ؟ لانها قهرت أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصه وجلست مكانه ، وكان ذلك الزمان أيام شطارة وزلافة وكان الناس تترقى عند الملوك بالشجاعة والعيافة ، فيحبها الرشيد ، وعظم أمرها وقلدعا وحاق الدعر ، ورواح يستشيرها فى تدبير المملكة ، وكان أهالى بغداد يخافونها . . ولما صارت صاحبة النهى والأمر عزمت على قتل أحمد الدنف خوفا من أن يسترجع منها محافظة الدرك ، فهرب مع من يلوذ به من المقدمين والأبطال .

وهكذا انهزم أحمد الدنف ، أمام هذا الغريب الدخيل ، أو دليمة الفارسية ، وبدلا من أن يقف الخليفة الى جانبه فى صراعه ضدها خذله وتخلى عنه على حين قرب دليمة منه وعظم أمرها ، فقلدها هذا المنصب الأمنى الخطير ، بل مضى الخليفة أيضا بغض النظر ، غير أنه بمؤامراتها المملة وغير المملنة التى شرعت تحيكها ، ضد أحمد الدنف الذى اضطر حينئذ الى ترك بغداد ، دون أن يجد الخليفة فى ذلك حرجا . بل حماية له . . وهكذا فقد أحمد الدنف دوره فى حماية بغداد . . وقد وصفته السيرة بالدهاء والذكاء وعلو الهمة . . وكذلك وصفت رجاله من المقدمين الشجعان والشطار والعياق والفرسان والعيار الذين كان عليهم ( وظائف الدولة والمحافظة ) ( على الأمن ) وكانت محافظة البلاد فى تلك الأيام فى ادارة الدعر فى بغداد وحلب ودمشق ( ومصر ) .

وهكذا أيضا نجح رسول العجم فى فرض نفسه على الخليفة ، بعد أن سلب من رجاله مقدمة درك بغداد ، أكثر المناصب الداخلية حساسية وخطورة ( سيادة القانون أو غياب القانون ) كما سبق ان سلب الناس حتى ضجت بغداد . . وأصبح مقربا من الخليفة ( السلطة - الشرعية ) ما دام الزمان أيام شطارة وعيافة للوصول الى المناصب العليا ، ويادر هذا الرسول الأعجمى فتخلص من الأبطال ومنهم أحمد الدنف ،







نقل صلاح الدين لحيته ، ونظر دليلاً قاتلاً في بغداد مدحورة . الى حين

وعندئذ - قط - جرك الزيت ان لم يصر مرتبط بلحم بغداد . بل ان يبدأ من هناك ومنها هو مرتبط بلحم الشام . سواء بسواء . كما تكشف الأحداث وشيكا . - وبدأ في التخطيط لأخذ مقدمة بغداد من هذه المحلة التي وصفها السيرة في صفحاتها الأولى بأنها من بلاد الصمد ولها أحداث حتى انقضت مقبلة بغداد لنفسها من أصحابها الشرعيين . .

وتكشف السيرة عتب تلك ما يسود بين الأنظمة العربية من شكوك وسخوف فلا يكف بل الزيت الى دمشق - في طريقه الى بغداد حتى يخشى - ابن الكرى - مقدم درك دمشق - من ترويل الزيت دمشق . ويخاف انه ان يلاقيه وسحره من منصبه . ولكن الزيت يعلت . بل يلق الى حلقه ضد الأعراب الشرعيين عليه - وكنوا قد جعلوا دمشق جميعاً لا يعلق - ويقوم صفوف الزعر ، ولا يترك مدينة دمشق الا بعد ان يصر بها قاعة الزعر ، ورتب لهم معاشات ، وجعلها نظير قاعة مصر . فهم وحدهم القاترون على حماية أمن البلاد . وتستغل دليلاً الشك القائم بين الأنظمة العربية ، فتصطحب خاتماً مزوراً شبيهاً بخاتم الخليفة ، وتبعث باسمه رسالة الى ملك الشام يلزمه فيها برأس على الزيت . ولما كان ابن الكرى خاتماً حافداً ، متحالفاً أصلاً مع الأعراب ضد تجار الشام ، فته يخضع للمزورة ، حتى يغادر الزيت الشام . . ولكن أمره يكشف حين حاول القنصل بالزيت بعد وصول رسالة الخليفة . . فما كان من الزيت الا ان قتله بعد ان تأكد من تأمره . . واختار بنفسه مقبلاً جديداً لدرك دمشق وسلمه وجاق الزعر وقامتهم . وقبوا - تحت يده - في المراحل التالية من أحداث السيرة .

فلما عاد الأمن الى دمشق ، انطلق في طريقه الى بغداد . وفي كل مرحلة من مراحل الطريق يقع الزيت ضحية « ملعوب » جديد لدليلاً ولكنه نجا منها جميعاً حتى وصل الى بغداد . . حيث تبدأ لروح فضول السيرة امتاعاً وإحباطاً بضروب الكيد والحيل والمغامرات وتتكون من أربعة عشر ملعوباً « سبعة من البطالة وسبعة من المعالة » . وصار الرشيد حكماً بينهما في معظم هذه الملاعب والحيل . وكان ذلك صدى تاريخياً لبعض ماثر من بعض خلفاء العباسيين من اصحاب وكلف بحيل هؤلاء الشطار والعياقن الذين كانوا يتبارون فيما بينهم أمامهم ، حتى يحقروا بأصحابهم ، والفتور عنهم . على نحو ما مر بنا في مبالغة أحد الشطار الذي نحى بختنبرج الطيب في مجلس المتوكل عند حديثنا عن شطار ألف ليلة . وهذه الملاعب أو المكائد أو الحيل الأربع عشرة لا يصلح معها تلخيص أو إشارة ، فمن شاهد فعله ان يلتصقها في السيرة مباشرة . وهي تنتهي جميعاً بانتصار الزيت ، بفضل له « سيدة الرجال » في مصر ، التي جاءت خلقه لتحميه من مكر دليلاً ، ويقال للتأييد النحوي في بغداد للزيت الذي ساندته في صراعه مع دليلاً ، كما انضم اليه سائر رجال « أحمد الدف » الذين كانوا قد أتروا البقاء في بغداد بزعامة عيار منهم يدعى « عمر الخطاف » على

حين برز الى صرح الأحداث مع دليلاً أحوها زريق السمك ، وأنته العانة زيب .

تلع أنصارات الزريق مسلح الرشيد . فلا يملك الا الاصغر بهذا الشاطر الجديد الذي « هد حيل دليلاً ، وتنازع أحوار الانصارات ، ويزداد حب الخليفة واصحابه بالزريق ( بقدر عبثه أمام بضد دليلاً صاحبة السلطة الفعلية في بغداد ) . . فيمت بصديل الأمان ولكنه أمام عجزه عن التخلص من دليلاً يجعل مقدمة درك بغداد متناصفة بين الزيت ودليلاً - فتروض دليلاً مؤقناً ، وأحوها زريق « مقدم درك لرض العراق ، الذي يطلب الزيت بعمل الكرامة أو الفيلة » حتى اذا ما نصح في تحقيقها - مرة بالسطارة والزلافة ومرة بمساعدة أحد من الجان كان قد تأخر معها لمعروف صنعه معها من قبل - طالت دليلاً هذه المرة بعمل كرامة ونقيلة من نوع خاص . . ولها معنى خاص . . هي ان يحضر لها « تاج كسرى الموجود عند الشاه دمان في مملكة أصفهان المعجم » . ( التي تسمى اليها دليلاً ) وبذلك تصاعد أحداث السيرة من الصراع الداخلي الى الصراع الخارجي بين العرب والمعجم ، وهذا صراع لن يفصل في السيرة - في بعد -

الاليف نفسه . تدفع فاطمة الزهراء ذاتها ولدها لتحقيق هذا المطلب . من أجله كأس الحمام . بعد ان تأكدت من تصميمه على - كسرى ( رمز السيادة عند المعجم ) وتذهب معه ، وتحميه من دليلاً ومكائدها ، وكانت قد سبقته الى مملكة أصفهان . الأعيه وتقض عليه . . وبعد مغامرات طويلة ينتهي الأمر به في أحضار التاج الكسرى فلما سلمه للخليفة هارون المر بتسليمه مقدمة بغداد ، وشد عمر الخطاف ، « باش شاوليش دليلاً وسلمت الزيت وجاق الزعر ، على الرغم من أنفها ، « اليوم عندها كيوم حفنها » . وأمر الخليفة أن ينادى في الأسواق درك بغداد هو الشاطر على الزيت . . وانصرف دليلاً تك « تنفع » وهي تقول لأخيها زريق : لا بد من قتل الزيت ، حياتي .

كان ذلك ايذاناً بنهاية مرحلة من مراحل الصراع بين العرب والعجمي على السلطة في بغداد . . انتهت بأن استرد على الزيت السلطة من أيدي المعجم . . وحدث خلالها أن ما مصر ، فتولى ابنه الناصر مكانه بعد مباركة الرشيد الذي استشار في هذا الأمر فوافق « ولم يكن الرشيد يعقد أمراً بغير مشور » .

كذلك كان وصول الزيت الى السلطة ايذاناً ببداية عهد جديد قوامه الأمن والاستقرار والعدل والانصاف ، وضجت بغداد بالدعاء للزيت والخليفة معا . وتمضي الأيام بالرعية أمة مطمئنة ، ينوي بعدها الزيت أن يتزوج من زيب بنت دليلاً بعد قصة حب طويلة رائعة ورامزة في الوقت نفسه . . وتحين أول فرصة للدليلاً لتنتقم لنفسها من الزيت فتضلي شروطها على الزيت ، اذا شاء أن يقرن بابنتها زيب التي لم تكن الا « مجموعة من الكرامات » على عادة الشطار في هذه السيرة

فوافق الزيت على شروطها ، وكان أول شروطها أن يحضر لها « القنطان الذهبي المطلسم الذي يمتلكه اليهودي عزرو في مدينة صفد » وتدخل السيرة بهذا الشرط في حلقة كبرى من حلقات السحر تنتهي ، بفضل حماية فاطمة الزهراء ولدتها ، بالحاج والقضاء على هذا اليهودي وسحره والاستيلاء على أمواله التي لا حد لها ، ( وكان الخليفة لا يخشى أحداً في المملكة - كما تقول السيرة الا هذا اليهودي الساحر ، الفاحش الثراء ) . على حين كانت دليلاً التي لا تريد لهذا الزواج أن يتم قد ذهبت الى ملك الموصل الأمير رستم ونجحت في إغرائه بالهجوم على بغداد والاستيلاء عليها في غية الزيت الذي كان لا يزال في صفد ، حتى اذا ما عاد الزيت وجد الجيوش تحاصر بغداد فاشترك مع رجاله الزعر والشطار في صد الهجوم وانقاذ بغداد من هذا الحصار .

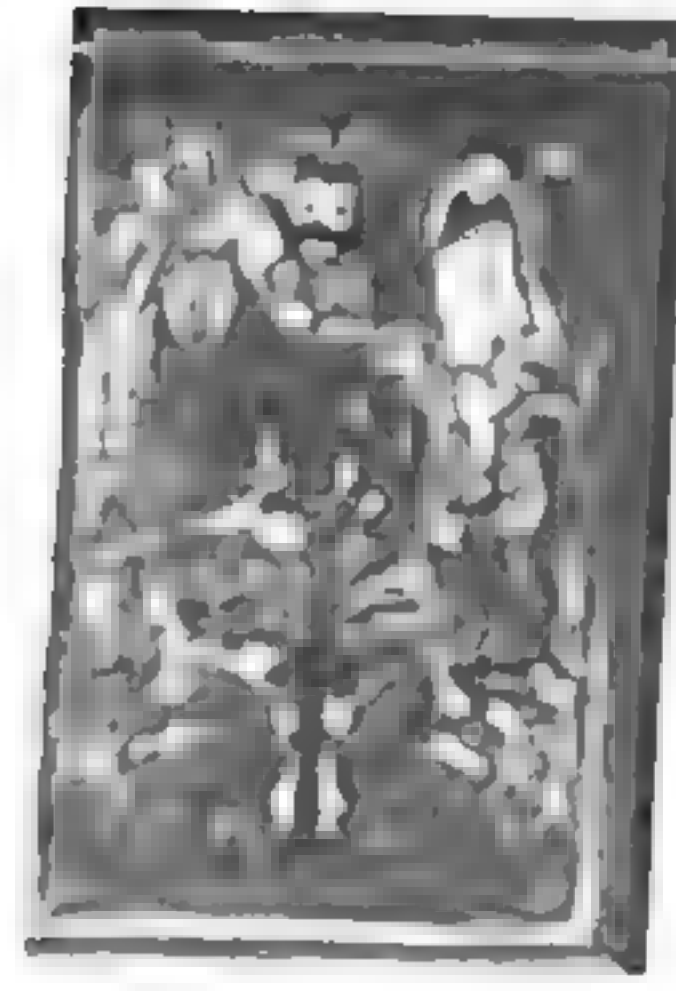
تأني دليلاً ان تسلم ، فشرعت تثير الفتن في الأمصار الاسلامية ، وبخاصة في مصر والشام وتكاد تحقق نجاحاً حقيقياً في بعض المدن الاسلامية مستغلة في ذلك طموح كثير من الشطار العياريين ، وتزعمهم ، لولا ان تمكن منهم الزيت جميعاً - بعد ثمن باهظ - وتمت « المؤاخاة » بينهم ، وتوحيد صفوفهم جميعاً ، ولا ينسى القاص أن يكون لكل واحد من الشطار الأبطال « كرامة أو نقيلة » تبعها مغامرة شائقة مثيرة . وتوقف دليلاً حينئذ بفشلها في تحقيق النصر على العرب من الداخل بعد أن كشفت الزيت دورها وأهدافها في الفتن الداخلية ، وعندئذ تنقل الصراع الى المستوى الخارجي فتلحاً الى ملوك المعجم ( ملك شيراز وملك كرمان ، وملك أصفهان ) بعد أن تسرق أبناء الخليفة ( الأمين ثم العامون ) وتسرق لهم أيضاً أبطال العرب وعلى رأسهم الزيت « ومقلعي الزعر الكبار ( بواسطة التخدير بالبنج ) حتى اذا ما اطمان ملوك المعجم الى ان بغداد الآن مدينة مفتوحة ، دخلوها بجيوشهم ، على الرغم من وصول نجدات عسكرية من مصر والشام والمغرب ، لكنها جميعاً كانت تفقد « القيادة الحكيمة » التي يمثلها في هذه السيرة « على الزيت » وكل ما تفعله هذه الجيوش هي أنها تعوق تقدم جيوش المعجم للاستيلاء على سائر الأمصار ، حتى تتمكن الأم المتقلبة « فاطمة الزهراء » من انقاذ ولدتها وأبطال المسلمين ، وتعود بهم ويأبئ الرشيد الى بغداد ، وعندئذ تغلب دفة القتال لصالح العرب ، وتنهزم جيوش المعجم ، ويعود الرشيد الى عرشه المصوب في بغداد ، بفضل الزيت وأمه « سيدة الرجال » .

عندما تتأكد دليلاً من فشل ملوك المعجم - وقد صورتهم السيرة مجوساً - لجأت الى قيصر الروم ، صاحب الجيوش الجبارة ، وراحت تستغل فيه النعرة الدينية حتى اذا وافق ، وتكررت خطوط المشهد السابق ، فسوقت له أبطال المسلمين وعلى رأسهم الزيت وأبناء الخليفة - عن طريق تخديرهم بالبنج - وبذلك شلت حركة المقاومة ، فطمع القيصر في بلاد المسلمين ، وكادت بغداد تسقط أمام جحافل الروم ، لولا أن تم انقاذ الزيت والأبطال . . حيث يستعيد الجميع

نوازلهم وتوحيد صفوفهم وتحقيق النصر على الروم . وعندئذ يتأكد الخليفة ان « اس اللاء » - بغير السيرة - يكمن في وجود دليلاً وزريق وأمثالهما من عناصر الشر في الداخل ، فيلقى الجميع حزامهم ، ويتزوج الزيت من زيب ويتصر الحب على الشر

وإذا كان على الزيت المصري رمزاً حياً وجمعاً محمد لروح الحماقة الشعبية في مصر ، ومحققاً لأحلامها في الخلاص القومى وتحقيق مجتمع الأمن والأمان في هذه السيرة الغريبة ، فإنه ليس محض مصادفة أن تحرق في عروقه الدماء العربية - من حيث الأب - والدماء المصرية - من حيث الأم - وليس محض مصادفة أيضاً أن يكون الزيت الذي أكدت السيرة على مصرته من حيث المولد والشاة والتكوين ( الأعداد الفروسي ) ( وثقافة الشطار وأدائهم ) وليس محض مصادفة - للمرة الثالثة - أن يتجاوز دور الزيت ويطولته في المقاومة حدود مصرته « الحضرية والسبابة الى أفق أمة العربية دعاءاً عن « بر الشام وأرض العراق » وتحقيقاً لأمال أمة ، والا ينتهي دوره البطولي والمدني الا بعد أن يتحقق العدل والانصاف ( بالمعنى السياسي والاحتجاجي والأخلاقي ) على يديه والا بعد أن يستعيد السلطة الشرعية في البلاد الى أصحابها الحقيقيين ( الخليفة ) من أيدي معصيتها من الصم وعملاتهم ، ( الاستعمار وأعوانه اذا شتما استخدام تعبير معاصر ) وذلك هو دور مصر وقدرها التاريخي في هذه السيرة وعبرها من السير الشعبية

أما فاطمة الزهراء - أم على الزيت وابنة قاضي الفيوم وممثل العدالة في مصر - كأنها - دون ريب - أم رائدة ، مقنة ، حامية ، وهي داعية بدورها ورسالتها القومية في السيرة ( لهذا فلا غرو أن تذكر مايزيس ودورها في الأسطورة المصرية العالمية المعروفة ) ومن الطريف انها الشخصية الأساسية التي لم تمت في السيرة ، ورغم تعرضها للموت كثيراً وكثيراً ، وقد ظلت وراء ولدتها « على » حافزاً حياً ومدافعاً حقيقياً - بقوة السيف - في كل مراحل حياته ، ليس فقط من أجل الثأر لآبيه ( زوجها ) الذي اغتاله قوى الشر في السيرة ، وانما من أجل الثأر لشعب مصر كله - والعرب معا - من هذه القوى الشريرة الداخلية والحارجية على السواء ، ولا يبدأ بالها الا بعد أن يتم القضاء على هذه القوى وتطهير البلاد منهم ، والا بعد أن تتأكد من أن ولدتها - الزيت - قد انتهى من أداء رسالته القومية المنوطة به .





## المثل والفنونة في التراث الشعبي المصري

بقلم : الأستاذ الدكتور/ أحمد مرسى

والمثل عبارات متداولة بين الناس (أو الشعب) تصعد بالتكامل ، ويغلب عليها الطابع التعليمي ، وتبدو في شكل فن يرتفع درجة عن الأسلوب العادي . وهو جملة محكمة العبارة تتداول أو تنسخ في ماثورات الناس على أنها قول حكيم ، وهو عادة يشير إلى وجه الحدث أو يلقى حكما على موقف ما

وتصف المصادر العربية المثل بأنه « نوع من أنواع الأدب ، يمتاز بلإيجاز اللفظ ، وحسن المعنى ، ولطف التشبيه ، وجودة الكتابة ، وإن الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم وبحصول خبرتهم » كما تتميز من غيرها من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكتابة وحمال البلاغة

وهكذا ، يمكن لنا أن نستشف من هذه التعريفات أنها قد ركزت على نقطتين أساسيتين أولاها : شكل المثل ، وثانيتهما : وظيفته ، وإن كانت التعريفات العربية قد ركزت على الشكل أكثر مما ركزت على الوظيفة ، كما أشارت إلى مضمونه في عبارات من مثل أنه « ضرب من صروب التعبير مما تزخر به النفس من علم وحرارة وحقائق واقعية ، وأنه بهذه المثابة يختلف عن الشعر الذي يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه .

إن المثل عبارة قصيرة تأخذ شكل الحكمة تلخص حدثا ماضيا ، أو تحذير متبته أو خبرة مشتركة ، وموقف الإنسان والحكمة من هذا الحدث أو التحذير أو الخبرة ، في أسلوب غير شخصي .

إن أصل المثل الشعبي مبهم وغامض شأنه شأن الكثير من أشكال التعبير الفني الشعبي ويفترض الباحثون أن بعض الأفراد صاغوا أفكارهم في كلمات ، إنطلقوا منها حزوا ، وكانت النتيجة ملاحظة محكمة مختصرة ، أو صورة معقولة للحقيقة ، ثم نشج هذه الملاحظة ، وتنتقل بين الناس وأثناء عملية الانتقال ، تعاد صياغة هذه الملاحظة أو العبارة ، لتستقر بعد ذلك في وجدان الناس على أنها مثل شعبي ، فالعبارة البسيطة أو الجملة المعبرة عن الموقف بقولها في البداية شخص واحد ثم إذا أصبحت الناس وطابقت روح اللغة ، قالها الكثيرون بعد ذلك ودروها كل العتمين إلى الجماعة اللغوية .

إن نسبة المثل الشعبي إلى شخص بعينه ، أمر غير ممكن ، وحتى إذا حدث أن كان ذلك ممكنا في وقت من الأوقات ، فإن كثيرا من الشك يمكن أن يثار حيثل حول صحة هذه النسبة ، إذ إن ذلك الأمر لا يمكن الثقة به تماما . والذي لا شك فيه أن إيجاد المثل أو اختراعه وكذلك قبوله عند الناس وانتشاره بينهم ، أمران من الصعب أن يلتفت إليهما الناس العاديون بل والباحثون المتخصصون أيضا .

ولكن ينبغي التنبيه إلى حقيقة لا يجب أن تعيب عن الببال ، وهي أنه إذا كان الاعتماد على القدر الداخلي الذي يحلل مضمون المثل وتركيبه ويربط بينه وبين المجتمع الذي نشأ فيه ، كما يعتمد على شواهد موضوعية من داخل المثل نفسه ، هو السبل إلى ذلك بالإصافة إلى ما يمكن أن يفيد القدر الخارجي الذي يهتم بالشكل والمعلومات التي تتوفر عن المثل ، فإن طبيعة الماثورات الشعبية التي تخضع باستمرار للتجديد وفقا للظروف السائدة في البيئة والمجتمع ، مما قد يأخذ شكل إحلال كلمة محل أخرى لاندثار ما تدل عليه الكلمة القديمة ، أو اندثار العبارة التي تعبر عنها ، يمكن أن يخضع الباحث ، وقصارى القول في هذا الشأن أن يقال إن هذا المعنى الذي يتضمنه المثل إنما يرجع إلى تلك الفترة المعينة ، التي يمكن أن توحى بها الكلمة أو العبارة . أما أن تكون هذه الفترة بالذات هي التي شهدت نشأة هذا المثل ، فذلك أمر لا يمكن القطع به . فإن مثلا كهذا المثل ، « إن مات الجعش نزعوا الخواجة » وإن مات الخواجة ، دعروا مين »<sup>(١)</sup> يمكن أن يعتمد في تحديد عمره على الفترة التي يمكن أن يكون قد عرف فيها لفظ أو كلمة « خواجة » ولكن ليس من المؤكد بالطبع ألا تكون هذه الكلمة قد حلت محل كلمة أخرى تؤدي نفس الوظيفة في المثل ، خاصة وأن هذا المثل تعدد تفسيراته ، وهو شيء طبيعي نابع من خصائص المثل الذي يتلاءم مع التجربة دائما .

وتصف المثل بأنه رغم قصره ، ذو مضمون واضح ينسم بشرائه المعنى وسهولة إدراكه ، ذلك أنه إنما يعد تكثيفا للتجربة الإنسانية ، وحيلة لها ومن ثم فإن التركيز صمة أساسية فيه ، فهو لا يصف التجربة ، أو يورد تفاصيلها ولكنه يحمل رأيا فيها ، ومن خلال هذا الرأي يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها . « فالمثل » الشرط عند الحرث ، يربح عند العرمة<sup>(٢)</sup> والآخر « العيان ما حد يعرف

بانه ، والمعنى الكلي أحياه »<sup>(٣)</sup> إنما يلخصان تجربتين مختلفتين ، الأولى تتصل بالعمل ، والثانية تتصل بالعلاقات الإنسانية بين الناس ، فالذي لا شك فيه إن الاشتراك في عمل ما . . . وهو ما الرعاة - لابد من أن يكون خاصا للعلاقة ، وتحديد المسئوليات حتى تستريح كل الأطراف بعد ذلك عندما يحين وقت الحصول على ثمرات هذا العمل ، فالكل يعرف من البداية ، حاله وما عليه ، ومن ثم لا يكون هناك مجال للشقاق أو الخلاف ، كما أن المثل الثاني إنما يدل على تحرر الإنسان في صحته وفي مرضه بل إنه قد ابتدا بالمرض قبل الصحة ذلك أن الحرية تستمد مضمونها من القوة التي أحسها الإنسان في مرضه ، من عدم سؤال الناس عنه ، مثلما كانوا يفعلون معه أيام كان مريضا بصحته ، وعندما كانت هناك حاجة إليه . وبالطبع فإن الإحساس باختلاف الموقف في كل من الحالتين ، قد دفع هذا الإنسان المريض إلى أن يلقى بهذا المثل تعبيرا عن تحرره التي مر بها ، وتلخيصا لها في إطار خبرته بالمريض . وبلغت كل من هذين المثلين الطر إلى سعتين مهمتين ترتبطان بمضمون المثل ، أما السعة الأولى : فهي شيوخ الطرة القدية للحيلة بكل مكوناتها وعلاقاتها أما السعة الثانية فهي الانحلاء التعليمي الذي يبدو واضحا أيضا فيهما

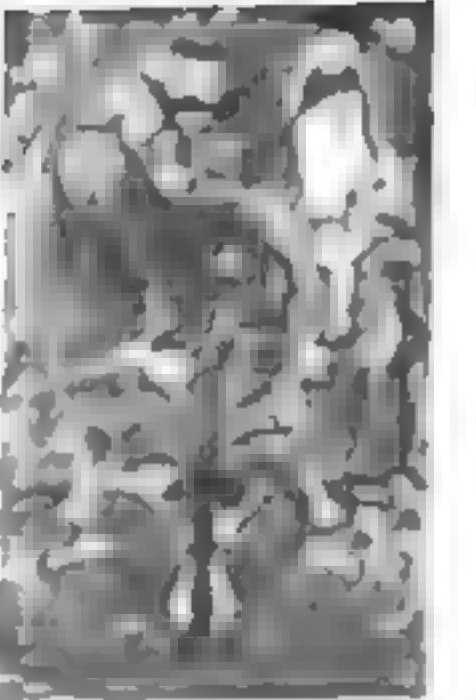
وربما كانت الزمرة التعليمية هي أوضح السعتين ، ذلك أن الأمر يمكن إدراكه بساطة شديدة ، فالمثل حصيلة تجربة ، وعندما يقال المثل : فإن أحد وظائفه هو أن يقلل إليك علامة التجربة ، وما من شك أن الاستفادة منها أمر محقق ، أما في بداية التجربة المتكررة كما في المثل « الشرط عند الحرث يربح عند العرمة » أو في نهايتها ، كما يقول المثل « إن مات عليك المصعب خليه طوله »<sup>(٤)</sup> ، وإن كنت في بلد تبعد العجل ، حش وارم له « وكل من المثلين - لا شك حصيلة تجربة - ولكن الإنسان في كل من التحريتين كان يتجه إلى تبرير اتجاه موقف لم يكن ليرضى عنه . أما شيوخ الطرة القدية في الأمثال الشعبية ، فهي نابعة من السخط على الموقف وعدم الرضا عنه . فاستنكار موقف الناس من المريض هو الذي دفع إلى المثل السابق . كما أن « من شكره وذم في أحسن ، لاله خير فيه ولا في أحسن » ، يسير في نفس الانحلاء . ولا نغني بالطرة القدية هنا ، ما يرافف التماس المساواة والتعير عنها ، بل نغني التميز بين المواقف أو التجارب المختلفة ، والتعير عنها ، من خلال واقع الحياة والتجربة

(١) معنى المثل أنه إذا مات الجعش (الحمار الصغير) فإن صاحبه وهو « الخواجة » سوف يتقبل فيه العزاء ، ولكن إذا مات « الخواجة » من الذي سيتقبل فيه العزاء ، فذلك لأنه ليس له من يتقبل العزاء فيه  
(٢) العرمة : المصنوع بها المصنوع  
(٣) العيان : المريض . النفي : السليم  
(٤) معنى المثل إنما أصبحت أنتك سوف تدفع إلى عمل شيء رغبنا منك ، فالكل هذا الشيء من لقله نفسك ، ليحسب لك جيلا

لعل المثل الشعبي أكثر أشكال الماثورات الشعبية التي حازت اهتمام الدارسين في مختلف فروع الدراسة الأدبية الشعبية إلا أنها قليلة هنا وهناك ، في شكل مقتعة لإحدى مجموعات الأمثال ، أو فصل دراسة عامة عن الماثورات الشعبية

ونأتي أهمية دراسة الأمثال الشعبية من الأسباب العامة التي تدفع إلى الاهتمام بالماثورات الشعبية عموما ، فالمثل - لا شك - أحد الأجزاء الرئيسية في سماء الابداع الشعبي ، بل لعلها أكثرها انتشارا لعدم ارتباطه بمسألة خاصة ذات مراسيم متفق عليها ، وإنما تنبع الحاجة إليه أو إلى تردده من الموقف أو التحذير التي يصر بها الإنسان ، وتحفز إلى البحث عما يلائم هذا الموقف أو التحذير من أسلوب يلخصها به ، أو يوردها من خلاله .

ويبدو أن المثل الشعبي لم يكن على هامش الاهتمام عند الدارسين العرب فحسب ، بل إنه لم يحظ بالاهتمام كغيره من ألوان الماثورات الشعبية كالحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية مثلا ، على الصعيد العالمي أيضا .





على الفرد والمجتمع الذي يحفظ هذا التعبير ويرويه بعد ذلك . فالمثل الذي يقول « اللي ما يهملك » واللى ما يهشش النار عشان صاحبه ، تحرم عليه الحنة ، والآخر الذي يرى أن الإنسان يجب أن يكون صريحا صادقا « قل له في وشه ولا تغشه » يؤكد أن ما سبق ذكره . وعلى أية حال فالفصل بين هذه السمات والتحديد القاطع بينها أمر عسير ، فالنزعة إلى التعليم ، أو الاتجاه إلى تبرير الموقف ، أو تفهده بتداحلن دائما ، حتى ليصعب التفرقة بينهما ، أو فصلهما عن بعضهما كلية . وذلك في الحقيقة تابع من طبيعة المثل وارتباطه الوثيق بالحياة .

ويتصف المثل أيضا بأن الصور التي يعبر بها عن التجربة واضحة المعالم مستقاة من واقع الحياة المعاشة سواء كانت الصورة مبهمة أم حسنة ، وسواء كانت تستثير في النفس الرثاء ، أم السخرية فهذه الأمثال « أبوك البصل » وأملك التوم ، ومنين تيجي لك الرينة الطيبة يا شوم »<sup>(٢٤)</sup> « وأعمل الخير في كل شيء يفعلك » وأعمله في أسود الرأس يقلمك<sup>(٢٥)</sup> « وه الحظ لما يواتي بخلو الأعمى ساعاتي » وه الحماحمة وأخت الجوز عقرية صمه<sup>(٢٦)</sup> « وهرجه وتقول للصايغ تقل لي الخلاخيل »<sup>(٢٧)</sup> « وه اللي معاه القمر ايش باله م النجوم » وغيرها الكثير تشترك جميعا في أن الصور فيها مستقاة من واقع الحياة ، حتى الصور المتخيلة فيها . فمن كان أبوه البصل وأمه التوم « لا يمكن أن تشم له رائحة طيبة أبدا » وفي الناحية المقابلة لهذه الصورة الواقعية ، تلك الصورة المتخيلة التي تصف ذلك الذي يتمتع بمجالسة القمر والنظر إليه ، فلا يلتفت إلى الجوز مثلا ، والقمر لا يفقد به هنا بالطبع - الظاهرة الطبيعية ، وإنما هو تشبيه متعارف عليه في المجتمع الشعبي فيقولون « وشه زى القمر » و « حلو زى القمر » و « منور زى القمر » .... الخ .

ويرتبط بهذه الخاصية خاصة أخرى في المثل الشعبي وهي التعبير بخيال خصب ، فالعرجاء التي تطلب من الصائغ أن يكثر لها من الخلاخيل ، وأن يجعلها ثقيلة ، لا شك تعطى صورة مبهمة لمن يريد التباهي بشيء في غير موضعه الصحيح ، ما يشير السخرية منه ، بدلا من الإعجاب به ، لنشبه بما لا يتفهمه . والمثل الذي يقول « اللي ما يعرف الصفر بشويه ويطوحه من جناحه » يضرب للجاهل الذي يضع الشيء في غير مكانه ، لجهله بقيمته ، فيضيع من فائدته ، إنه كمثل الذي يشوى الصفر ويلعب به ، أو يمسك به من جناحه كي يلعب به ذلك لأنه لا يعرفه . فاختيار الصفر وهو الطائر الذي يتمتع بتقدير كبير في المجتمعات الشعبية ، وخاصة البدوية ، إنما جاء لتعميق الإحساس بمبدأ ما يمكن أن يفعله الجاهل بالإنسان ، حتى ليصل به - من وجهة نظر المجتمع - إلى عدم تمييز الصفر ، عن غيره من الطيور فيحب طيرا عاديا قابلا للشواء .

وفي مقابل هذه الصور التي تسخر من التباهي المدعى ، والتي تكشف عن الخيال الخصب الذي يتنى ويتخب ويختار عن طريق

الحس الدقيق الواعي ، توجد صور أخرى لا تسخر من شيء ، ولكنها تدعو إلى فضيلة يحرص المجتمع على تأكيدها دائما ، وتظهر فيها نفس السمة « أعملها طيبة وارميها البحر الحار » ، إن ضيعها العبد ، ما يضيئها البار<sup>(٢٨)</sup> ، والمقابلة والمقارنة هنا لا شك واضحة ، فالمعروف يجب أن يفعل ، والشيء الطيب لا بد أن يوجد ، فإنه وإن ضاع في البحر ، لن يضيع عند الله سبحانه وتعالى ، وهو إن لم يلن التقدير من الإنسان ، فإن الله لا يخطئ العمل الطيب حقه . ومن سمات المثل الشعبي التي تتضح كل الوضوح في المثل الشعبي المصري ويشير إلى الحس الفنى عند هذا الشعب ذلك البناء المتوازى في تركيب المثل الشعبي ، مثل « البعد عن العين بعيد عن القلب » ، « اللي تاكل بحنكها ، تسد بغرونها » و « لو كان القرد يهش لحاله » ما كان يجب الرقص على باله . يضاف إلى ذلك الميل إلى التشخيص ، وهي سمة عامة تشترك فيها الحكاية الشعبية والحزب المثل أيضا ، فقد سئلت الحدة لماذا تخطف فأجابت : لأن جوعانة ، فلما سئلت لماذا هي جوعانة ، قالت : لأنها كثيرة الاختطاف وهذا ما يقوله المثل الشائع : « سألوا الحداية بتخطفني ليه » ، قالت : جوعي ، قالوا لها جعانة ليه قالت من عطشني » فالحدة هنا تتحار وتجب على ما يلقي عليها من أسئلة على نحو ما يفعل الإنسان والمثل بعد كل هذا يشير إلى ظاهرة اجتماعية لها صفة العموم ، وه أن الجوع يدفع إلى الخطف ، فإذا تعود الإنسان الخطف ، فإ لا يشبع أبدا . وتظهر أيضا سمة التشخيص في مثل هذا المثل « القوالب نامت والانصاص قامت »<sup>(٢٩)</sup> .

يعتمد المثل في سهولة إنتشاره وسيرورته أنه مصاغ في شكل يتميز بوجود قدر من الإيقاع بين أجزائه ، وهي سمة يشترك فيها الحرز أيضا ( الغزوة ) . نتيجة التقطيع الداخلي ، والسجع - ال بعد هو الآخر صفة مهمة من صفات المثل - مما ينجم عنه شكل أشكال الإيقاع . وهو ما يبدو واضحا في أغلب الأمثال كما رأينا ، وه « اللي يشوف الشاب وغند رته يروح البيت ويشوف مرته » ، و « -

- (٥) شوم : مشوم  
(٦) أسود الرأس : الإنسان  
(٧) الحماحمة : أي ثقلة كمرض الحمى عقرية صمه : أي لدغها قطة  
(٨) عرجه : عرجاء - الصايغ الصائغ  
(٩) البارى : البارى اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى .  
(١٠) القوالب : المقصود بها قوالب الطوب ، والانصاص : أنصاف القوالب بمعنى المثل أن كبار الناس الذين يستحقون الإحترام والتبجيل قد أعملوا ولم يعرفوا طاهرين ، وأن من هم أقل منهم مرتبة من الصغار الذين يشبهون أنصاف القوالب قد علوا وهتوا وانصلوا هم وفي نفس المعنى ( العلامة طيب والتفلة ) .

أختين ولنا بختين » و « اللي ما يهملك » وصى عليه حوز أمك » و « أم شعر أكرت ، تبات تعمكوت ، واللى شعرها خيلى ، تبات تقول باليلى » و « مات أبوه واتناهوه » فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التي تتكون منها عبارة المثل « غند رته ومرته » ، « أكرت وتعمكوت » ، وخيلى وليلى » و « أبوه واتناهوه » و « يهملك وأمك » وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار ، لزيادة الإحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل « رفيق الحربة جربه »<sup>(١١)</sup> فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال إن « رفيق الحربة زيبها » فيكون المفهوم أنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة « جربة » وجربة يعق من ادراك السامع المعنى المقصود . ومثال ذلك المثل الذى يقول « الشاطرة تقول للفرن ولع وقيد من غير وقيد »<sup>(١٢)</sup> يبدو الجاس بين كلمتى « وقيد » الأولى والثانية ، فالأولى بمعنى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو في هذا المثل أيضا حبيب ماله وحبيب ماله ، عدو ماله عدو ماله « فالجناس هنا بين كلمة ماله المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى المال والثانية بمعنى « ليس له » وبذلك يكون معنى المثل أن الذى يحب ماله ويكتره ، ولا يفعل به خيرا ، ليس له حبيب ، وأن من يفيض ماله كتابة عن كرمه وإنفاقه له ، في وجوه الخير ، ليس له عدو .

ولا يعبر المثل الشعبي عادة عن فلسفة يصعب على الفرد العادى أن يدرك أبعادها ، أو يصعب عليه أن يستوعبها ، وإنما يتزع إلى تلخيص الخبرة اليومية من العالم من حوله ، والمواقف التي تعرض لها الإنسان ، فصقلت تجربته ، وحفزته إلى التعبير عنها . ومنى انتشر المثل في المجتمع الشعبي ، فإن ذلك معناه أنه قد ثبت نتيجة التجربة ، وعبر عنها بإحكام . أما من التشكيل الفنى ، فالمثل يمكن أن يوضع في قالب استعارى مستقى من واقع الحياة اليومية ، ويطلق بعد ذلك مواقف عديدة أخرى مثل « الديك بيدن من حوصلته »<sup>(١٣)</sup> « الدحى الفاسد يتلم على بعضه »<sup>(١٤)</sup> وقد يكون المثل انعكاسا لملاحظة الإنسان للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتي تؤثر في حياته مثل « الكلب النباح ما يعشش » و « ما تقول قول حتى يصير في المكبول » و « إن عاش العود ، اللحم يجود » فإن ملاحظة الإنسان للحيوان مثلا ، وخبرته بالزراعة قد أنتجت هذه الأمثال وغيرها ، فالكلب الكثير النباح لا يعشش ، فلا خوف منه ، والفول لا يصح أن يسى فولا حتى ينضج ويحصد ويعرف مقداره . واخضرار البرسيم وغيره مما تأكله الحيوانات ، سوف تكون نتيجة جودة لحمها ، وطيب مذاقها .. والمثل أيضا - كما سبق أن قيل - تلخيص محكم للخبرة التي يكسبها الإنسان نتيجة للتجارب اليومية التي يمر بها ، في إطار علاقاته مع غيره ، وفي إطار عمله ، ولهذا فالمثل الذى ينصح من مات أبوه وهو صغير السن بزرع الشعر ، ذلك لأن الشعر سريع النضج كما إنه لا يستلزم جهدا كبيرا في زراعته ، ومن ثم يستطيع هذا الحدث الصغير أن يقف على قدميه ، وأن يستمر في حياته ، دون خوف ، خاصة في الفترة التي تلى الوفاة ، فيقول « إن فاتك أبوك صغير ، عليك »

بزرع الشعر » ، إنما هو حيلة حرة وتحرية ماضية ، يقدم الحل لهذه المشكلة التي تنتج نتيجة صغر السن ، وقلة الحيلة ، وانعدام التجربة ، في مواجهة ظروف صعبة . كما أن المثل الذى يقول « طول الخيط يضيع الإبرة » والآخر الذى ينص على أن « اللي له عدو مالوش هدوه »<sup>(١٥)</sup> وأن الفتاة التي بكتر خطاياها ، إنما يكون سببا في عدم زواجها ، « من كثر خطاياها بارت » ، وأنه يجب على الإنسان أن يستوثق تماما مما يفعل قبل أن يقدم على الفعل ، حتى لا يتدمر بعد ذلك ، فيعمر عن ذلك في هذا المثل الدوى « قل ما تشد لحم ، ووتق حزام الشريفة » ، وقل ما تقول حسم ، راح تبقي الحمة قبيحة »<sup>(١٦)</sup> . كلها توضح هذه الحقيقة .

وهناك من الأمثال ما يمكن أن يعد إخبارا عن حقيقة فحسب من مثل « أحرة الخياط تحت إيد » و « ما يهيب الزيت إلا المعصار » و « اللي يستره الرب ما يفشحوش العبد » .

إن المثل الشعبي مثله في ذلك مثل كل أنواع المأثورات الشعبية يمكن أن تكون له نصوص متعددة ، تؤدي نفس المعنى ، وتحقق الغرض نفسه ، ولكنه يختلف إلى حد ما عنها - مشابها في ذلك الحرز - في أن الاختلاف بين الصيغ المتعلقة قليل في العادة ، مثل « الدحى الفاسد يتلم على بعضه »<sup>(١٧)</sup> « والبيض المشش يتدحرج على بعضه وأقول له طواشي يقول لي وللاه كام »<sup>(١٨)</sup> الباب المترجل يمنح القضا المستعمل<sup>(١٩)</sup> : الباب المققول يمنح القضا المستعمل وهذه الاختلافات في الحقيقة لا تعنى بالضرورة أن كل مثل منها نشأ في بيئة منفصلة عن الأخرى ، وإنما هي صور لأصل واحد ، وجاءت هذه الاختلافات نتيجة لشيوخ هذه الكلمة في هذه البيئة ، في مقابل شيوخ الأخرى في بيئة ثانية . إلا أن هناك جانبا آخر للمشكلة ، وهو ما الموقف إذا كان المعنى الواحد يعيب في أكثر من مثل ؟ في هذه الحالة لا يمكن القطع بسهولة فيما إذا كانت هذه الاختلافات قد جاءت نتيجة هجرة المثل ، أو أن هناك مثلين أو أكثر من أصول مختلفة ،

- (١١) الجرب : مرض حيث يصيب الجلد .  
(١٢) تطلق الفلف جيبا في الاستعمال الشعبي عامة ، ولها هنا تطلق حمزة خاصة في القاهرة والمدن .  
(١٣) بيدن : يؤذنه أى يصح .  
(١٤) الدحى : البيض - يتلم : يتجمع .  
(١٥) هدوه : والمضى : والمعنى أن الإنسان الذى له عدو لن يرى راحة أو هدوه .  
(١٦) أ : تطلق الفلف جيبا في « قيل ، وت » ، تقول تبقى قبيحة » ب : تعطش الجيم في « لحم ، حسم الحمة » .  
(١٧) الدحى من البيض : والمشش : الفاسد ، والمعنى واضح .  
(١٨) الأفا هو الطواشي : الخصى .  
(١٩) المققول والمترجل : لها نفس المعنى تقريبا .







وجهه ، ورجل « لغاز » وقاع بين الناس ، والألغاز طرق تلوى وتشكل على سالكيها .

وهكذا يمكن أن نذهب إلى أن الكلمة الشعبية التي استخدمها الناس وهي الحزور ذات أصل عربي فصيح ، تدل أكثر من غيرها على هذا النوع من الإبداع الشعبي ، ففي المقدمة التي تمهد للإلقاء « الحزور » وهي « حزر فزر » دعوة إلى أعمال العقل والتفكير عن طريق الحس والتخمين والتمييز أو الفصل بين الأشياء وبعضها - أي مكونات الحزور - ثم إعادة تكوينها مرة أخرى وصولاً إلى الحل الصحيح .

وبعد الحزور من أقدم أشكال الإبداع الشعبي ، وهو في جوهره ليس مجرد كلمات محيرة ترتبط بجلسات المساء ، كما أنه ليس تلاعباً بالألفاظ ، وإنما هو رياضة عقلية ، وعرض لسؤال ومشكلة ، تتطلب حلاً .

والحزور الحقيقي يصف شخصاً أو شيئاً في استعارة مركزة ، تصف بشيء من الغموض كما أنه يقارن شيئاً آخر يختلف عنه تماماً ، فإن حزراً « مثل » بنت الأمير نازلة تخب في الحبر والذى يعنى « الإبرة » أو آخر مثل « جامعا ماله باب ، والمية ماله الأعتاب » وهو الذى يجاب عليه بأنه « البيضة » . إلخ . يكشف بوضوح عن خيال خصب اتخذ الاستعارة أسلوباً لكي يحسم أو يصف الشيء الموصوف ، فقد استعار للإبرة نحر خيطها وراهها ، أثناء الحكاية ، بصورة ابنة الأمير تنزل مجرورة ثوبها الحريري وراهها . كما استعار للبيضة صورة الجامع ( المسجد ) الذى لا باب له ، والذى تملأ أعتابه المياه . ومن الواضح أن كلا من الصورتين الاستعاريين لا تنطبقان على ما استعير لهما .

وقد لاحظ كثير من الباحثين منذ القدم العلاقة الوثيقة بين الاستعارة والحزور ، إذ إنه في جوهره استعارة ، ويكشف تحليل مثل هذين الحزورين وغيرهما أنهما اعتماداً على المقارنة بين أشياء مختلفة تماماً ، فصورة الإبرة تختلف اختلافاً بيناً عن صورة ابنة الأمير كما أن المسجد لا يشبه البيضة في شيء ، ولعل هذا الاختلاف أو المقارنة غير المتكافئة ، هو الذى يعطى الحزور لونه المتميز ومذاقه الخاص ، فإن محوره الأساسى يرتكز على المفاجأة التى تنجم عن الإجابة الصحيحة . وليس معنى هذا أن كل حزر استعارة ، فهناك من الأحزار ما لا يمد استعارة ومثال ذلك « فى الغيط خضرة ، وفى البيت حمرة ، وجنب الحيط بيضة » فالبيضة - وهي جواب الحزر خضراء فى الحقل ، ثم هى عندما تقطع فى البيت تبدو حمراء ، وبعد أن تؤكل ، فإن الأجزاء التى تبقى بيضاء اللون . ومن هنا يمكن القول أن الشعب قد استخدم كلا الأسلوبين فى وصف الشيء ، وربما كان أسلوب الاستعارة أحدث ، من الأسلوب الآخر ، ذلك أن الاستعارة ترتبط بمرحلة متقدمة من التفكير الإنسانى الذى يستطيع أن يدرك أوجه المفارقة والشبه والاختلاف بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة من حوله .

وقد تنبه الدارسون أيضاً إلى ما يمكن أن تستثيره المفاجأة أو المفارقة بين السؤال والجواب ، من سرور الإنسان ، أيما كان عمره ، أو درجة ثقافته ، أو جنسه ، ذلك أن الاكتشاف المفاجئ للشابه بين الموضوعين أو الشئين اللذين لا يتوقع الإنسان عادة أن يشبه بعضهما البعض ، إنما يسبب شعوراً غامراً بالسعادة ، خاصة إذا توصل الإنسان إلى الحل الصحيح أو إلى الإجابة المطلوبة مما يجعله يحس بتفوقه على الجماعة التى تشترك جميعها فى البحث عن الحل المناسب .

وتعد ظواهر الحياة التى تحيط بالإنسان ، موضوعات مناسبة للحزور فإن هذه الظواهر سواء الثابت منها أو المتغير - قد استأثرت خيال الإنسان ، وحفزته إلى أن يتساءل عن حقيقتها وأن يبحث عن الوسائل التعبيرية التى يجسمها عن طريقها والتى يعترف أفراد مجتمعه بها .

وربما كان مثل هذا الحزور الذى يتخذ من الظاهرة الطبيعية موضوعاً للتساؤل عنها ، قديماً جداً ، ذلك أنه يرتبط بالطبيعة ، كما أنه بسيط التركيب ، فقد وصفت النار فى الحزور بأنها « تأكل من غير حطب ولا يطن » وإذا أكلتها عاشت ، وإن سقيتها ماتت « وصور الهواء شيء يعاكسك فى المشى ولا تشوفه » ، وقد أثرت بساطة الحزور سهولة انتقاله من مكان إلى مكان فى البيئة الواحدة ، ولعل السبب انتشاره بهذه السهولة ، هو قصره بالإضافة إلى أن كثيراً منه يتبعوسيقاً تنبع من إيقاع الوزن الذى يتم به ، والسجع بين أجزاء

والحزور عادة يقال فى أسلوب نثرى ، يتمتع بقدر كبير المحسنات ، ويقترب إلى حد كبير من إيقاع الشعر مثل « أبويا بنى مندره ، فيها الضحك والكركرة » ( القلة ) و « أبويا بنى لى بيت يا بنيانه ، تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه » ( الغريال ) ، « قد الة ويلف الدنيا لف ( الخطاب ) ، و « قد السمسة وتجب الخيل مثل ( الكتابة ) فالواضح أن أى حزر منها يمكن أن يكون له نظام عروية قريب من وزن الشعر ، وإن لم يكن فى أحكام الأخير . وقد ما ما يتصف به الحزور من إيقاع موسيقى ، ومن قصره على أن يه محتفظاً بصورته التى نشأ بها ، وأن يظل بمنأى عن التغير المفاجئة ، فلا شك أن الحزور والمثل من أقل أنواع التعبير الشعب تعرضاً للتغير أثناء تداولهما فى المجتمع ، بالقياس إلى الأغنية الشعب والموال والحكاية الشعبية على وجه الخصوص .

ويخضع الحزور لأسلوب يكاد يكون واحداً فى المجتمع الشعبى فى مصر كلها ، إذ يسوق الحزور عادة عنصر تمهيدى هو « حزر فزر » وهو عادة إلى التفكير ، ويقوم بوظيفة مهمة هى جذب الانتباه إلى ما سوف يقال ، والتهيئة لأعمال العقل وشحذه لقبول ما سوف يلقى إليه ، والإسراع فى الإجابة عليه ، ثم يلى ذلك تقديم الحزر نفسه ، ويبدأ فى بعض الأحيان بنواة وصفية مثل « أحمر يا بيه » فى الحزر الماضى « بالبلح » أحمر يا بيه ، أصفر يا بيه ، نازل السوق محنى إيديه و « اللحم من جوه » فى وصف القوقعة ( اللحم من جوه ، والعظم من

بره ) و « قد القالب » فى الحزر الذى يصور قدح الكيل ( قد القالب ونازل السوق يطلب ) . . أو قد تشتمل هذه النواة الوصفية على اسم موصوف مثل « فرختنا القطة » فى الحزر « فرختنا القطة تحب الخير من ططا » ( الكتابة ) ، ومثل « معزتنا القرعة » فى الحزر الذى يقول « معزتنا القرعة . . فى الجبل ترمى . . ولينها العالي . . يتاع بالارطال » ( النحلة ) وفى « جمل بارك » فى الحزر الخاص « بالفرن » جمل بارك فى المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهو بارك وقد يستخدم مقدم الحزر أسلوب الحديث الشخصى كما فى « أبويا بنى لى بيت » ، فى عديد من أشكال الحزر أو « أنا بنت الشيخ الشركسى . . البس وأقلع أطلسى . . وورايها سواق يسوقنى ، وعمرى ماباتكسى . . ( الإبرة ) .

ثم يأتى بعد هذه النواة ، الجزء المتناقض معها ، وهو يقدم الشكل الذى يجب توقيفه مع الجزء الذى سبقه وهو واضح فيما تقدم من نماذج ، وفى غيرها من مثل « أطرى من الزبدة ( النواة ) واحد من السيف ( الجزء المتناقض ) فالتناقض هنا بين « ليونة الزبدة ، وحدة السيف » ويكون على السامع أن يفكر فيما يمكن أن تجتمع فيه هاتان الصفتان المتناقضتان ، وقد يصل فى النهاية إلى الحل الصحيح وهو « الثبان » والحقيقة أن الصور التى استخدمها الحزر للسؤال إنما توضح مدى صقل الانتخاب ودقته ، والمزج بين هذين المتناقضين اعتماداً على خصائص موضوع الحزر نفسه ، وهو الثبان ، فهو لين ، أملس ، وهو خطير ومخيف فى نفس الوقت .

فإذا ما استطاع السامع الإجابة على الحزر ، فإنه يصبح على استعداد ، لتلقى حزراً آخر ، أو أن يلقى إلى سائله بحزر يختيره وهكذا . أما إذا لم يستطع الإجابة فمن الشائع أن يقول له السائل بعد فترة يرى أنها كافية للتفكير فى حل الحزر « غلب حمارك » فإذا أجاب المستول بنعم قيل له « طب نهق » ( يعنى افعل كما يفعل الحمار ) .

إن مثل هذه العبارة يمكن أن يكون الهدف منها هو استشارة السخرية من عدم استطاعة المستول أن يصل إلى الحل الصحيح ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار ، العبارة الأخرى ، وهى « طب نهق » ، أى مادام حمارك لم يستطع أن يعرف الطريق الصحيح ومادامت لم تستطع معرفة الحل الصحيح أو الطريق إلى الإجابة الصحيحة ، فإنك - أى المستول - تشبه حمارك ، عليك أن تفعل مثله ، فتصدر هذا الصوت - النهيق - الذى يصدره الحمار ، تعبيراً عن فشلك فى معرفة المطلوب . ويمكن أن يتأكد ذلك إذا عرفنا أن الحزر قد أصبح مرتبطاً بالنسبة والترفيه أكثر من ارتباطه بأى شيء آخر ، فإذا أضيف إلى ذلك ما لاحظته الباحثون من شيوع عنصر الفكاهة النابع من الموقف غير المتوقع الذى يضع السائل فيه والذى يتبع عن الإجابة على الحزر أو الفشل فى حله وما قد يترتب من إحراج المستول ، واتهامه بالغباء وهى الصفة الرئيسية أو الميزة التى يلصقها المجتمع الشعبى بالحمار ، فهو عندهم مثال الغباء ، وربما كان ما نذهب إليه صحيحاً .

وإذا كان الحزر يوجد كشكل منفصل من أشكال المأثورات الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الحكاية الشعبية والأغنية والمثل ، فإنه يوجد أيضاً داخل إطار الحكاية الشعبية ، وهو أسلوب عالمى تعرفه كل الشعوب وفى تراثها الشعبى من هذا النوع من الحكايات التى لا تنتهى بالوصول إلى الحل الصحيح ، حتى يصبح فى إمكان الشاب الذى توصل إلى الحل أن يتزوج من الأميرة مكافأة له على ذكائه وامتنازه على غيره ، أو قد يرتبط الأمر بالحصول على مكعب مالى ، أو السيطرة على قوى مخفية كالحجن وما إلى ذلك . . أما فى حالة الفشل فى حل الحزر ، فإنه فى مقابل السخرية والفكاهة التى يستلزمها المجتمع تجاه من يفشل فى الوصول إلى الحل الصحيح ، وذلك فى الحزر المفرد الشائع ، يكون عقاب الفاشل هو الموت والشهير به بعد موته إعلاناً لفشله وترهيباً لغيره حتى لا يقدم على عمل لا يثق تماماً فى قدرته عليه مهما كانت مغرباته . فمن الشائع فى الحكايات الشعبية أن يجد الشاب رؤوساً كثيرة معلقة على باب قصر الملك مثلاً ، فيتساءل عن السر فى ذلك ، فيخبره أحد الرجال المسنين ، أو العجائز بالسبب ، وينصح به ألا يفكر فى المجازفة حرصاً على شبابه ، ولكن الشاب يقدم ، ثم ينتج فى معرفة ما يسأل عنه ، وتكون النتيجة أن يكافأ بيد الأميرة أو يحدث أن يكلف الملك وزيره بمعرفة أشياء مينة حتى يستمر فى مصبه ، وإلا فإن عليه أن يترك مكانه إذا فشل .

تحكى إحدى « الحوادث » أن ملكاً خرج مع وزيره فى فصل الشتاء ، فوجد الملك صياداً مسناً ، يصطاد من البحر ، فتبادل معه الحديث ، ولم يفهم الوزير من الحديث شيئاً وكان الحديث فى شكل حوار فقد سأل الملك الصياد :

ياراجل يا صياد همه أربعة مايقضوش (١) أربعة .

فرد الصياد : داين ومديون ويأرمى (٢) فى البحر

سأله الملك : طيب . . ازى (٣) الجماعة .

أجاب الصياد : اتفرقوا .

الملك : وزاى الاثنين .

الصياد : بقوا ثلاثة .

الملك : وازى البعيد .

الصياد : بقى قريب .

وعندئذ قال الملك للصياد « عجت يا صياد » فرد الصياد « قط ياملك » ، ثم قال له « ما تبش رخيص (٤) » فقال الصياد « ماتوصيش حريص » وانصرف الملك والوزير عائدتين إلى القصر ، فقال الوزير

(١) مايقضوش : لا يكفون .

(٢) يأرمى : أرمى .

(٣) ازى : كيف الحال .

(٤) ما تبش : لا تنع .



## القيم الشعبية المصرية في

### القصص الشعبي المصري

بقلم : الاستاذ الدكتور : نبيلة إبراهيم

على ، أن الهدف من هذا القص ليس هو استرجاع حدث حدث في الماضي بقدر ما هو تثبيت القيم التي تساعد على تماسك الجماعة والعمل على استمرار نماذجها السلوكية الإيجابية . فكل حكاية تبث قيمة من القيم ، وبذلك تضاعف القيم التي تروى بوصفها وصيدا تحفظها الذاكرة وينقلها الخلف عن السلف .

وليس هناك خلاف في أن هناك من القيم ما تنبأه الشعوب جميعا وتظل تحض عليها . وهي تلك القيم التي تجعل من الإنسان عاملا فعالا في الحياة . فإذا كان الجبن مرفوضا ، فإن الشجاعة تصبح قيمة مطلوبة . وإذا كان البخل مرفوضا يصبح الكرم قيمة مطلوبة كذلك . وعلى هذا النحو تصبح قيمة العمل والإخلاص مطلوبتين ، في حين تصبح قيمة الكسل والخيانة مرفوضتين . وتعد هذه القيم وغيرها قيما عالمية يدعو إليها كل شعب من شعوب العالم في حكاياته وأمثاله الشعبية وغير ذلك من أشكال فنونه .

على أنه يظل لكل شعب بعد ذلك خصوصياته في بعض القيم التي يكررها على الدوام في أشكال تعبيره الأدبي ، وذلك إذا سلمنا من البداية أن لكل شعب شخصيته المميزة .

وهذا ما نود أن نكشف عنه بالنسبة للشعب المصري ذلك من خلال بعض نماذج حكاياته .

لقد عرفت شعوب العالم نمطا من القص الشعبي الذي يدفع بالبطل الصغير فيه إلى مغامرات في عوالم مجهولة ، قد يكون عالم الجان والمردة من بينها ، ويقدم البطل الصغير على خوض هذه

في مقال للباحثة العلامة الأستاذة الدكتور : إسماعيل بروتير تراوت « المتخصصة في علم المصريات بصفة عامة والأدب المصري القديم بصفة خاصة ، أن الشعب المصري فاق شعوب العالم في قصصه الشعبي . ويصدق هذا القول على كل العصور التي مر بها الشعب المصري ابتداء من العصور المصرية القديمة وحتى العصر الحديث .

وقد بدأ القص بصفة عامة عند جميع شعوب العالم بحكايات تحكي ما حدث ، ذلك لأن الإنسان خلق لكي يتذكر ما مضى من ناحية ، ولكي يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وحيث أن ما حدث في الماضي يصبح أسير هذا الماضي ، فإن وظيفة القص تتمثل في استعادة هذا الماضي ، لكي يصبح حاضرا على الدوام . وينتج هذا تنفصم العلاقة بين الماضي والحاضر .

وفي مرحلة فكرية متطورة ، بدأت الشعوب تؤلف القص الخيالي . ولا تبعد وظيفة هذا القص كثيرا عن وظيفة ما يحكيه الناس بوصفه أحداثا حدثت . فهذا القص الخيالي يؤهم كذلك بأنه يحكي عما حدث في الماضي . ويشير إلى ذلك تلك البداية التقليدية للحكي وهي : « كان يوما كان » .

وإن كان من الولد الذي خلق قبل جده . . . ذا سيدنا النبي . . . كان من الراجل التي مات وهو بالقبر ساير . . . ذا سيدنا يونس الذي بلغ الحوت

وإن كان من الأتى والذكر ولا يهواش بعضهم . . . السما ذكر والأرض تابة يتزل منها مطر من فوق ميتحطش في الورق .

والأثنين المتشاحنين مع بعضهم . . . الليل والنهار . . . والستة الت أيام التي انتشت فيهم الأرض . . . والخمسة . . . الخمس صلوات ، والأربعة . . . الأربع أقطاب التي مندركين بالكون . . . والثلاثة . . . الشمس والقمر والنجوم ، والواحد مالوش تاني رينا روض تاني . . .

وهكذا ، استطاع أبو زيد أن يجيب على كل الأسئلة ، وجدا لكي يلقى بسؤاله على الجنى حسب اتفاقهما ، وعندئذ : « أناها أسألك في سؤال واحد بقى . . . جابوت سبتك ، ماجد عنه حرقك ، بالعزيمة بقى قدامه . . . قال له مكتوب على باب آيه . . . ماقدرش ينطق . . . قال له أنطق لأحرقك . . . قال له ما أنطق أبدا قال له رأيك . . . قال له رأيي أنى أوثق العهد بيني وبيننا وتفضل طول العمر كل ماتته يا سلبط الجان . . . أكون وساء

وهنا يمكن أن تظهر ملاحظة جديرة بالاهتمام تكمل الحرز ، وتزيد من تأكيد العلاقة بين الإجابة الصحيحة على السؤال والتفوق والامتياز اللذين يتبحران للإنسان معرفة ما لا يعرفه غير الإنسان أو الجان ، ومن ثم يستطيع السيطرة على مصادر القوة فيه بما يتميز به من مقدرة خاصة وتمكن من العلم . . . فمثلا صيغة ال كانت تتضمن في كل مرة عبارة « إذا كنت شاطر . . . كما أن ال في الحرز الذي ذكرناه قال للصيد « ما تبعيش رخيص » ولم يبع الما عنده رخيصا ذلك أنه يعلم قيمة ما يعرفه وهو ما يجعله في موقف القوة بالنسبة لمن يريد الحصول على الإجابة منه ولذلك فقد رد على الملك « ما توصيش حريص » - وتعطى عبارة الجنى لأبي زيد مضما قريبا من ذلك أيضا ، فإن الإجابة على الأسئلة تتطلب تضلعا في المعرفة ، لاكتفى معها معرفة الإنسان العادى وإنما لابد من أن يكون في العلم شاطر ، وما دام قد انتضح من واقع إجاباته العديدة ، فإن كل الأفاق تنتضح أمامه وتوضح القوة والثروة وما إلى ذلك بين يديه .

الملك عن مغزى ما سمعه من حديثه مع الصيد ، مما لم يفهم منه شيئا فتعجب الملك وأعطاه مهلة ثلاثة أيام ، لكي يعرف مضمون الحديث وإلا قتله . وذهب الوزير إلى الصيد وعرف منه مغزى الحديث ومضمونه ، في مقابل نحن نقاضيه من الصيد .

وكان مضمون الحديث هو أن الملك سأل الصيد : أمك تصطاد في الشتاء ، ألا يكتفك أن تصطاد في شهور النبل أو الصيف لكي تختزن ما يقيم لوليك في شهور الشتاء ، وكان رد الصيد أنه « دابن أبين له بريه ، ومديون يفتق على والدين كبيرين ، ويرى في البحرأى برى بنت سوف يتزوجن ولن يفدنه في شيء . أما الجماعة التي تفرقت فهي الأسنان ، والإنسان اللذان أصبحا ثلاثة فهما رجلاه اللتان لم تعودا قادرتين على حمله لكرهه فأصبح يعتمد على « عكاز » والبعيد الذي أصبح قريبا هو مدي رزقه « بصره » وهكذا مضى الصيد بفسر للوزير ما حصل عليه .

وفي إحدى حلقات سيرة أبي زيد الهلالي ، يرسم الراوى صورة حوار بين أبي زيد وسلبط الجان ، إذ يسأل سلبط الجان ، أبا زيد عدة أسئلة فيقول له :

« أسألك يا بوزيد على ولد بلا أب يذكر . . . وهو الولد عالم وخابر . . .

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على ولد خلق قبل حده ولو ما الولد ما كان للحد ذاكر . . .

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على اثنين متشاحنين مع بعضهم ، لاد يحصل ده ، ولاد يطول ده ليوم آخر .

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على راجل وهو بالقبر ساير مات وهو بالقبر ساير .

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على أنتى وذكر ولا يهواش بعضهم . . . ولادهم لا يتحبوا لآبالقلم ولا بالدفاتر .

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على . . . سنة . . . وعلى خمسة وعلى ثلاثة . . . وعلى واحد . . .

قال له يا أخى دا كلامك دا كله حشلى في رموز الدفاتر . . . إن كان من الولد الذي بلا أب يذكر . . . ذا سيدنا عيسى بن مريم .





المغامرات بشجاعة وإصرار ، حتى يحصل في النهاية على الجائزة السخية التي قد تكون الأميرة الجميلة المسجورة ، أو التاجحة السحرية أو الكثر الكبير . وفي هذه المغامرات تقابل البطل القوة الشريرة التي تظل تقضي أثره ، لتحول بينه وبين تحقيق مأربه . على أن البطل لا يحرم في الوقت نفسه من ظهور القوة الخيرة التي ترشده إلى طريق الصواب وتمنحه الأداة السحرية التي يستطيع من خلالها أن يظل عمل القوة الشريرة . وبعد صراع مرير بين قوتي الشر والخير يتصير البطل في النهاية بفضل إصراره ونمو وعيه ، وحسن استخدامه للوسائل التي تمنحها له القوة الخيرة . وبهذا يتصير الخير على الشر . ولا تنتهي الحكاية إلا بعد أن تكون شخصية البطل قد أحات كل صفة غير مرغوبة فيها إلى الصفة المعارضة لها المرغوبة فيها . فبعد أن يكون صغيرا غير واع ، يصبح كبيرا واعيا . وبعد أن يكون فقيرا يصبح غنيا ، وبعد أن يكون مبدا يصبح متبعا ومرغوبا فيه ، وبعد أن يكون موضوعا لتسلط الشر عليه ، يصبح قاتلا للشر . بعد أن يحقق البطل كل هذه المنجزات يصبح كفا للحصول على الجائزة السخية ويتزوج ويعيش في الثبات والنبات .

هذه الصيغة من القصة التي يسمى عندنا « بالحنوتة » ، وهي كلمة محرفة عن الفصحى « الأحنوتة » ، تعد صيغة عالمية . ومع ذلك فكل شعب يطبع حكاياته بطلان خاص وينسجها فيما خاصة به .

هذه حكاية ريفية مصرية قمت بتسجيلها في مدينة رشيد في محافظة البحيرة ، عن سيدة تبلغ الأربعين من عمرها قالت :

كانت هناك أم عندها ابن وابنة . الابن اسمه محمد والابنة اسمها كشكول دهب . محمد يذهب إلى المدرسة في حين تعمل كشكول دهب في البيت مع أمها لتساعد في أعباء البيت . وذات يوم تأخر محمد عن موعد وصوله من المدرسة وانشغلت عليه الأم فطلبت من كشكول دهب أن تلعب إلى المدرسة لتتفقد أخاها . وذهبت كشكول دهب ووجدت المدرسة خالية من التلاميذ ، لقد عادوا جميعا إلى بيوتهم . ولكنها وجدت باب المدرسة مازال مفتوحا . فخطت إلى الداخل وأعلنت تنظر في الفصول الخالية حتى وصلت إلى فصل كان به مواريا ، فمدت يدها إلى الحجرة ، ولشدة دهشتها وفزعها في الوقت نفسه ، وجدت شبحا مهولا يأكل أخاها . فجرت كشكول دهب وهي في أشد حالات الفزع . وبدلا من أن تعود إلى البيت ، لتخبر أمها بما رآته ، أخذت تجرى حتى ابتعدت من قربتها . وضلت الطريق . وفاجأها الظلام وهي تقف عند دكان يبيع الصبغة وكان صاحبه على وشك إغلاقه . وعندئذ طلبت من صاحب الدكان أن يجعلها تبيت في الدكان بعد أن ضلت طريقها إلى بيتها . ولما طلب منها صاحب الدكان على أن ترافقه إلى بيت تبيت فيه مع بناته الصغار ، رفضت كشكول دهب وأصررت على أن تبيت في الدكان . ورضخ الرجل لمطلبها وأدخلها الدكان وأغلق عليها . ولم تكد الفتاة تنظر في الدكان في الظلام الدامس ، حتى نشق الحائط وظهر لها الشبح الذي كان

يلتهم أخاها وسألهما سؤالا غريبا وقال : « كشكول دهب » أيتى رأيت فيما عجب ؟ وكان الفتاة كانت على موعد مع هذا الشبح ، وكأنها كانت تتوقعه ، بل كأنها كانت تنتظر هذا السؤال . ولهذا كانت إجابتها جاهزة فقالت دون خوف : رأيت ياسيدى الفقى يعلم الناس الأدب . ولشدة تعجبه أخذ الشبح يخلط الصبغات بعضها ببعض ، ثم أغلق الحائط وانسحب في هدوء .

ولما جاء صاحب الدكان في الصباح ، ليفتح دكانه ووجد كل ما فيه مبعثرا ، صرخ بالفتاة وهو يسألها لماذا فعلت ذلك . ولكن أداسة التزمت الصمت كلية . ولم يملك الرجل نفسه ففصرها وطردها .

وظلت كشكول دهب تسير على غير هدنى حتى فاجأها الليل . واقفة أمام دكان يبيع الأقمشة . وتوسلت إلى صاحب الدكان كما فعلت في المرة الأولى ، أن يجعلها تبيت في الدكان . وطلب الرجل أن تأتي معه ، لتبيت في البيت مع أبنائه . ورفضت الفتاة وأصررت على البقاء داخل الدكان . فأدخلها الرجل في الدكانة وأغلق دونها . وجاءها الشبح للمرة الثانية وسألها نفس السؤال وردت بنفس الإجابة ، فخلط الأقمشة بعضها ببعض وانسحب في هدوء .

وجاء صاحب الدكان في الصباح ليفتح دكانه ، وهاله ما رأى من اضطراب في الدكان فاحتاج وسأل الفتاة عما دفعها لأن تفعل ذلك والتزمت الفتاة الصمت . ففصرها الرجل وطردها .

وظلت كشكول دهب تمشى حتى هدتها فلما جاء إلى قصر ، فجلست لتستريح عنده . وبعد قليل جاء ابن صاحب القصر فرأها جالسة عند بوابة القصر ، فعرف منها أنها قد ضلت الطريق ولا تعرف كيف تعود إلى بيتها . فاصطحبها من يدها وأدخلها القصر وأوصى الخدم بإدخالها الحمام لتستحم ثم قدم لها الغذاء فأكلت . ولما رآها ابن صاحب القصر بعد ذلك أعجب بجمالها كل الإعجاب وقرر أن يتزوجها .

وبعد عام أنجبت كشكول دهب ابنا الأول .

وبينما كانت تجلس بمفردها مع ابنها في الحجرة ، إذ بالشبح يظهر لها ، وعطف منها ابنها دون أن يتحدث إليها وسبح فيها بلون أحمر ، ثم اختفى . وشاع خبر اختفاء الابن الوليد في القصر . ولم يعرف أحد كيف اختفى إذ كانت كشكول دهب تلتزم الصمت كلية . ولما ولدت ابنتين أخريين بعد ذلك ، حدث لهما ما حدث مع الابن الأول . عندئذ نأكد لأهل القصر أنها غولة تلتهم أبناءها بخاصة وأنهم وجدوا فيها ملون بلون أحمر . فأغلق عليها باب الحجرة . وقرر زوجها أن يتزوج ابنة عمه بعد ذلك . ولكنه قرر أن يؤدي فريضة الحج قبل إتمام الزواج . وكما كانت العادة ، قبل الرحيل إلى الحج ، سأل الزوج أهل بيته فردا فردا عما يريد أن يحضره له من بلاد الحجاز . ثم أبدى الشفقة على زوجته كشكول دهب ، فدخل عليها الحجرة ليسألها ما ترغب فيه . فقالت له كشكول دهب : « أنا لا أريد إلا علة

الصبر » . ثم قالت له : « إن أحضرت علة الصبر مركبك سارت ، وإن لم تحضر علة الصبر ، مركبك وقفت في البحر واحتارت » .

ولم يفهم الزوج عبارتها الأخيرة ، ولكنه أغلق عليها الباب ، ودخل إلى الحج . وبعد أن أدى الزوج الفريضة ، اشترى الأشياء التي طلبت منه ، ولكنه نسي أن يشتري علة الصبر . ولم تحرك المركب وظلت تهتز . وأخذ الريان ينادى مذكرا الناس إذا كان أحدهم مازال عليه ذنب لم يكفر عنه ، أو ما إذا كان أحد الركاب قد وعد بشراء شيء ولم يف بوعده . وعندئذ تذكر الزوج أنه لم يشتري علة الصبر . فقفز من المركب وظل يبحث عنها حتى وجدها واشتراها وركب المركب فتحركت وصارت . ولما وصل إلى قصره ، وزع الهدايا ، وفتح باب الحجرة على زوجته كشكول دهب فرمى لها بعلبة الصبر وأغلق عليها الباب .

فكانت كشكول دهب كلما أمسكت علة الصبر ارتعشت في يدها من هول ما تحملت فكأنت تقول لها : أصبرى يا علة الصبر كما صبرت .

وتحدث اليوم الذي يزف فيه الزوج على ابنة عمه ، ونصبت الريان وأصبحت المصاييح . وبينما كان الناس في قمة الفرح ، وكانت كشكول دهب تجلس بمفردها ، إذ بالشبح يفتح عليها باب الحجرة ويدفع إليها بآياتها الثلاثة وقد كبروا . وفي الحال أمرتهم أمهم بالذهاب فوراً إلى عرس أبيهم ، ليتعرف عليهم ، ولما حاول الأبناء دخول المكان المقام فيه العرس ، منعهم الحراس ، فصرخوا بأعلى صوتهم : « هو العرس عرس أبونا والغرب يطردونا » وسمع الأب هذه العبارة وهو بالداخل ، فخرج ليرى ما يحدث . وهناك عند مدخل القصر واجهه الأبناء بأنهم أبناؤه وقصوا عليه قصتهم كاملة .

وفي الحال أبطل الفرح وعاد الأب مع أبنائه إلى أمهم ليعيشوا جميعا في الثبات والنبات . وتكشف هذه الحكاية في وضوح عن بطولة العلة الذي يصبر حتى ينال مأربه . ولم ترتكب كشكول دهب من بداية الحكاية حتى نهايتها أية جريمة تعاقب عليها ، وواضح أن الحكاية تعتمد أن تجعل مصدر الشر يقع خارج البطلة وليس داخلها . كما أنها تعتمد أن تجعل هذا الشر يصير على مطاردة البطل أينما كان ، وكأنه قدره الذي يلاحقه . ودلالة هذا كله أن الشر مقرر للإنسان في الحياة وليس هناك من وسيلة للقضاء على الشر سوى أن يكون الإنسان مسلحا ضد بقيتين أساسيتين هما الوعي والصبر . ولقد كانت كشكول دهب على وعى بكل ما يحدث لها . وكانت على وعى تام بأنها ستواجه الشر أيضا حلت . وهذا الوعي جعلها متأهبة على الدوام للرد على هذا الشر بشيء من المداينة واللباقة ، ولهذا فإن الشر لم يكن يملك أن يؤذيها في شخصها وهي لم تخطئ في حقه . ولكنه في الوقت نفسه كان يستكثر أن يتركها في أمان ، ولهذا فكان يعتمد إيداعها بطرق غير مباشرة . حتى إذا أثبتت كشكول دهب كفاءتها التامة في التعامل الهادئ الواعي مع الشر ، وفي اجتياز كل الاختبارات التي تعرضت لها

كان لا بد لها بعد ذلك أن تعيش حياتها في اطمئنان وسلام مع نفسها ومع زوجها ومع أولادها ومع الكون كله .

إن قيمة الصبر أصيلة في الشعب المصري وهي كذلك قيمة دينية حث عليها الدين . ولهذا فإنه يؤكدنا في صيغه التفسيرية حكايات كانت ، أم أمثالا ، أم مواويل غنائية .

بل أنه قد يتصاعد في قيمة الصبر ليحملها صنو العقل .

فهو يحكى في حكاية من حكاياته أن الزوجة سألت زوجها فجأة ويلتون تمهيد سؤالا طالبة الإجابة عنه ، و . هو : أين العقل ؟ ولم تكن الإجابة جاهزة في ذهن الزوج ، كما أنه لم يشأ أن يرد أى رد فيهتز احترامها له ، ولذلك طلب منها أن تمنحه فرصة للإجابة . وخرج من بيته يتأمل الحياة والناس وهو يردد في ذهنه السؤال : أين العقل ؟ وقادته قدماء إلى مكان خال في وسطه خيمة متصبة . فقال في نفسه : سأطرق باب الخيمة لأتحدث مع أهلها لعلنى أظفر بالإجابة . فما كاد يقف أمام الخيمة حتى ظهرت له فتاة في سن النضج . فسألها عن أبيها : فقالت : أبى راح يسقى الماء بالماء . فظاها بالفهم . ثم سألها عن أخيها ، فقالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فازدادت حيرته لأنه لم يفهم كذلك شيئا . ثم سألها عن أمها : فقالت : أمى راحت تكفر بالله . فازدادت حيرة الرجل وازداد تعجبه ، إذ كيف يمكن أن تكفر الأم لتكفر بالله والعباد بالله . ولم يمض وقت طويل على حيرته حتى أبصر الأب آتيا من بعيد يحمل بطيخا . فرحب بنفسه دون أن يعرفه ، أيما ترحيب واعتذر له بأنه كان يسقى البطيخ في الحفل . وعندئذ فهم الرجل قول الابنة من قبل أن أباه راح يسقى الماء بالماء . فالبطيخ ماء وهو يسقيه بالماء وبعد برهة جاء الابن يحمل غزالا اصطاده ، فأدرك معنى عبارة الابنة عندما قالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فالغزال يطير كالهواء ولهذا يمكن أن يكون الهواء مجازا واستعارة . ولم يمض وقت طويل حتى حضرت الأم وكانت تلبس السواد وتلطح وجهها بالطين وعيناها محمرتان من البكاء . وأدرك على التو مغزى العبارة الغريبة ، أمى راحت تكفر بالله . فلقد كانت الأم تؤذى واجب العزاء في ميت وليس سلوكها في اللطم على الخدود وتلطيحها بالطين والصراخ والمويل سوى احتجاج على قدر الله الذي هو بمثابة الكفر .

وشعر الزوج بالإرتياح إثر فهمه لكل عبارة من العبارات الثلاث اللغز الذي نطقت به البنت . وعندئذ قال في نفسه : لم يبق إلا سؤال زوجتى الذي لم أعثر على الإجابة عنه بعد .

وبينما كان غارقا في فكره ، كان الرجل الأعراى يرحب به داخل خيمته وطلب من ابنته أن ترحب بالضيف كماذنتهم . ودخلت الابنة الخياء ، لتعد القهوة والطعام . ولما تأخرت نادى عليها أبوها قاتلا : يا بنت ألم أخبرك أن ترحبى بالضيف ؟ أين عقلك ؟ وسعد الزوج أيما سعادة لسامعه هذا السؤال ، وتلهف على سماع الإجابة . وردت الابنة قائلة : يا أبى : انتى أعد طعام الغذاء للضيف ، يا أبى إن العقل في



الصبر . قال الرجل : نعم إن العقل في الصبر ، فالصبر ينمي الوحي والتحمل والإصرار في الوقت نفسه على الطلب .

وشكر الروح الضيف الأعرابي جنيل الشكر على استضافته له وعاد إلى زوجته حننا إليها الإجابة السليمة عن سؤالها الصعب : أين العقل . والإجابة أن العقل والصبر مترادفان ، فالعقل هو الصبر والصبر هو العقل .

ويهتم النفس الشعي المصري بأبرز قيمة أخرى يقوم عليها بنيته وهي قيمة العمل . وهو يناقش هذه القيمة قائلاً جليلاً حينما يربطها بمفهوم الرزق . فإذا كان الرزق من عند الله ، فما علاقته بالعمل . وهل يمكن أن يكون مفهوم الرزق مرادفاً للسلطة ، أم أن الرزق مرتبطاً بكل الارتباط بالعمل . هذه التساؤلات تروى الإنسان الشعي المصري منذ زمن ، وما تزال تروى . ومهما نتوحت إجاباته عن التساؤلات ، فهي تهدف في النهاية إلى تأكيد قيمة العمل ، فإليه البطالة نحة كما يقول في أمثاله . وكذب دأير ولا يسع ناهم في الغاب ، واللى يقول أبوا وجنى يورينا فعله . وبناء على ذلك فإذا كان هناك ما يمكن أن يسمى بالسلطة أو الأرزاق ، فلا بد أن يكون هذا مرتبطاً بالعمل . وهو يؤكد هذا في حكاياته التالية ، تقول الحكاية . .

كان هناك اخوان ورثا من أبويهما قدرا من المال . واستطاع أحدهما أن يشتري هذا المال حتى نماه أضغافاً مضاعفة ، في حين أن الآخر ظل ينفق من ماله الموروث حتى تقل المال وأصبح مفلساً . وسئلت له نفسه أن يسرق أخاه الثرى . فلما أرغى الغلام سدوله لثى إلى مخزن الغلال التابع لأخيه وشرع في سرقة . وما كاد يخطر داخل المخزن حتى أبصر شحماً قابلاً في ركن من أركان المخزن وهو يرمقه بعينين برافنتين . فسأله في فزعه من يكون . فأجاب الشيخ : إنه حظ أخيه الذي يحرم على الدوام . وعندئذ سأله الأخ . ولكن أين أجد حظي ، لكي يحرسني ؟ فرد حظ أخيه قائلاً : إن حظك ليس هنا ، إنه يسكن في مكان بعيد على قمة الجبل ، ولعله ينط في نوم صيق . فأنهبط إليه ولوقظه فلهذا يرمك . كما لرعى أخاك .

وترك الأخ مخزن الغلال وقرر أن يرحل إلى حظ ، ليوقظه ومر في الطريق بنجاة موحشة يسكنها أسد لا يشبع قط من الأكل . ولما أبصره الأسد جرى نحوه ليفترسه . فأسرع الأخ وتسلق شجرة . وطال انتظاره فوق الشجرة ، لأن الأسد كان ما يزال رايبها تحتها . فتوسل إلى الأسد أن يتركه لأنه ذاهب إلى حظ ليوقظه . وعندئذ تحرك الأسد وقال له . أنه سيتركه بشرط أن يسأل له حظ من السب في أنه لا يشبع قط مهما تناول من غذاء . فوعده الرجل أن يفعل ذلك ورحل . وبعد فترة من السير وسط الحقل أبصر فلاحاً يهدد ويجهد في فلاحه الأرض . ففرح عليه وأخذ يتحدث معه . ولما عرف الفلاح أنه سائر إلى حظ ليوقظه . طلب منه أن يسأل له حظ من السب في أن أرضه لا تنبت من الشر فترجده واجتهاده . فوعده أن يفعل ذلك ورحل . وبعد فترة وجد نفسه يسير بجوار نهر . وإذا بمسكة كبيرة تصعد من الماء إلى أعلى في الهواء

ثم تنزل في الماء في شفة . ثم لا تلبث أن تملو في الهواء مرة أخرى وتهبط إلى الماء . فوقف الرجل يراقبها وهي لا تكف عن الحركة لشفة واحدة . ولما وجدته متعاطفاً معها قالت له : لقد مر زمن طويل عليها وهي تصعد وتهبط على هذا النحرون لإرادة منها ، وكمن تسمى أن تستخر في الماء مثل سائر السمك . فقال لها الرجل : إنه ذاهب إلى حظ ليوقظه ولن ينسى أن يسأل عن هذا السر الغريب ، وتركها ورحل . وصل الرجل إلى قمة الجبل حيث وجد حظ حظه ينط في نوم صيق ، فأنهبط وعاتبه في أن حظ أخيه متيقظ على الدوام وهو قريب من حظي الدوام ولا يخلده ، أما هو فقد تركه بعيداً ، ليسكن قمة الجبل ولو شك أن يكون قد اتفعل عت . وتتاب حظه في كسل وقال له : إن يخلد قمة الجبل ووعده أن يرحله من بعيد . ولم ينس الرجل أن يسأل عن حلول للمشكلات التي وعد أصحابها بأنه سيحاول أن يحلها لها عند حظ . فقال له حظ ، قل للمسكة إن في بطنها جوهرة فإن من أخرجتها سوف تستخر في الماء . وقل للفلاح إن في أرضه كثر . وعليه أن يستخرج الكثر لولا وعندئذ سوف تنمر أرضه ثماراً باقة . وقل للأسد عليه أن يأكل ظالماً وعندئذ سوف يشقى من نهمة

وودع الرجل حظ ورحل . وكان أول من مر به في أثناء حروجه من السمكة . فأبلغها رسالة حظ . فتوسلت إليه أن يبقى معها ويعينه على استخراج الجوهرة من جوفها وبأخذها . ولكنه قال لها : ليس عندي وقت لذلك فلقد استيقظ حظي وسوف يرماني . ثم مر بعد ذلك بالفلاح الذي أبلغه كذلك رسالة حظ ، وتوسل إليه الفلاح كذلك أن يبقى معه ويساعده على استخراج كثره في مقابل أن يقتسمه معه . ولكنه رفض بحجة أن حظ قد استيقظ وسوف يرحله . وفي نهاية المطاف قابل الأسد وأبلغه رسالة حظ . وما إن نظق الرجل بأنه ( أي الأسد ) عليه أن يأكل رجل ظالماً ، حتى هجم عليه الأسد وأنفذ فيه أنيابه وهو يقول : لن أجد إنساناً أظلم منك .

وكان الحكاية تقول بذلك : إن إنساناً يظلم نفسه ويظلم غيره لا ينبغي أن يكون له مكان بين الشرفاء من الناس . ولقد ظلم هذا الرجل غيره عندما شرع في سرقة أخيه العامل الشريف . ثم إنه ظلم نفسه بإسرافه وتبذيره ثروة أبيه وعزوفه عن العمل وحتى عندما عرضت عليه السمكة كما عرض عليه الفلاح أن يشاركهما استخراج الجوهرة والكثرة وبأخذ نصيب منهما ، رفض وأثر أن يظل راكناً إلى حظ الذي ظن وأما أنه سيستيقظ ليرحله . وكان من الغفلة أنه لم يدرك أن حظ مجرعه عندما وجدته قد هجر العمل والأمانة . ومعنى هذا إذن أن الحظ لا يكون مصاحباً لصاحبه إلا إذا كان يعمل ويعمل بتزاعة وصلح . إذ لا يمكن أن يكون الحظ مع اليد البطالة النجسة كما يقول المثل الشعي .

ومن القيم الاجتماعية الكبيرة التي يؤكد عليها القصة الشعي المصري . سيطرة روح الحب والمودة والسلام بين الناس بعضهم بعضاً . وكان القصة المصري كان يجب أن يسأل : وكيف يتحقق هذا ؟ عندما سأل عندا ليس بالقليل من الحكايات التي تأتي كل منها

بوصفة أخلاقية تدعو على تحقيق ذلك . وما هي في بعض الحكايات التي تتلمس منها الكثير من الوصفات الاجتماعية الساجدة .

كان هناك أسد وذئب يعيشان في الصحراء . وذات يوم بينما كانا يسيران إذ أبصر رجلاً على بعد ملقى طريقاً على الأرض ، فلما اقتربا منه وأبوا أن الرجل يكاد يلفظ أنفاسه من الجوع والعطش . عندئذ أمر الأسد الذئب أن يدخل حديقة مجاورة ينمو فيها العنب ويقطف عقوداً من العنب ويأى به ، ليحصره في فم الرجل . فعل الذئب ذلك وبدأ الرجل يشعر بالانتماش . ثم طلب الأسد من الذئب أن يسرع في اصطيد غزال ويشويه حتى يستطيع الرجل المسكين أن يتناول وجبة تساعده على استرداد صحته . وفعل الذئب ما أمر به الأسد . وعندئذ استرد صحتة وتمكن من الجلوس فسأله الأسد عما به . فأخبره الرجل بأنه كان يعيش حياة متيسرة والناس مقبلون عليه ثم فقد ثروته في تجارة حاسرة ، فأتسحب الأصدقاء من حياته ولم يعد يجد شيئاً يعيش منه . وعندئذ قرر أن يسلم نفسه للموت بعيداً عن الناس في الخلاء . وطمانته والأسد والذئب ووعده بأنهما لن يتركا إلا إذا عثرا له على عمل يقتات

منه . وفي مكان كان يمر فيه أهل قرية من مكان لآخر ، أمر الأسد الذئب أن يأتي بفروع أشجار ويجعلها حاجزاً بين الجهتين . فإذا جاء الناس للعبور دفع كل شخص قرشاً في مقابل العبور . فلما فعل الذئب ذلك ، طلب الأسد من الرجل أن يقف ، ليتسلم النقود وبذلك يصبح لديه عمل يعيش منه . ولكن الرجل ساوره الشك فيما إذا كان الناس سيقبلون هذا الوضع . فطمأنه الأسد بأنه سيخفى هو والذئب في مكان ويراقبان ما يحدث ، فلما اعترض الناس ورفضوا الدفع ، خرج عليهم الأسد والذئب وهددوهم ، فدفعوا النقود صاغرين ، ثم تعودوا ذلك فيما بعد . وعند ذاك ودع الأسد والذئب الرجل وتمنيا له حياة سعيدة وعادا أدراجهما . وبعد مرور عام تذكر الأسد والذئب الرجل وشاء أن يزوراه . فاصطادا غزالاً وشوياه وأخذاه معهما هدية للرجل . ووصلا إلى المكان الذي يستقر فيه الرجل من الجانب الآخر . فحياء ورد الرجل التحية . ولكنه لم يفتح لهما الطريق . فقال له الأسد إننا نذكركنا وقتنا نقوم بزيارة لك . فشكرهما الرجل ، ولكنه ظل في مكانه ساكناً دون أن يسمح لهما بالعبور . وعندئذ طلب منه الأسد أن يفتح لهما الطريق ، حتى يجلسا إليه ويتحدثا معه . وفي الحال طلب منهما الرجل الأجر . فتعجب الأسد وقال له : لا بد أنك قد نسيت أننا قد وجدناك طريقاً في الخلاء وتكاد تلفظ أنفاسك حتى أطعمناك وسقيناك ثم لم تترك إلا بعد أن عثرا لك على عمل تعيش منه . وأجاب الرجل بأنه لم ينس ذلك ولكنه مصر على أن يدفع الأجر . وعندئذ طلب الأسد من الذئب أن يهجم عليه ويهشم رأسه . وفي لحظة كان الرجل طريق الأرض ميتاً . فقال الأسد للذئب : الآن هشم رأسه لتري ما بداخله . فلما فعل وجد مكتوباً بداخلها : « بني آدم لما يشبع ما يطمش فيه » .

فهذه الحكاية نقد صريح لتكران الجميل . وقد سبق للرجل أن عانى من تكران الجميل بعدما افتقر بعد غنى . ولكنه بعد أن تحسنت

أحواله إذ به ينضم لزمرة الكافرين الجميل . وليس قبل الرجل سوى تخلص الحياة من أمثاله حتى يعيش الناس في مودة وتآلف وحب

وهناك حكاية أخرى تقدم وصفاً ثانياً للحياة يسودها السلام والوئام وذلك من خلال بث قيمة أخرى هي قيمة الفسحة والرضى بما نعم به الإنسان من خير .

لقد كان هناك رجل ثرى طلب ذات يوم من خادمه مطلباً غريباً وهو أن يأتيه بلحاف طوله متر وعرضه متر ويغطيه بأكمله ، وإن لم يفعل هذا في خلال يومين سوف يقطع رقبته . وأسقط في يد الخادم إذ كان سيده طويلاً عريضاً لا يغطي كاملاً سوى لحاف طويل عريض . ولم يدرك الخادم ماذا يفعل لتحقيق هذا المطلب . وكان له صديق ذكي من أبناء البلد الشطار فأراد أن يستعين به في كيفية الخروج من هذا المأزق . فذهب وقابله في المقهى الذي يقابله فيه دائماً وعرض عليه هذا الأمر . ولما وجد الصديق صديقه حزينا مكتئباً ، أخذ يفكر له في وسيلة تخبره من هذا المأزق . وفتحت ذهنه عن حيلة لم يخبر بها ولكنه ، قال له : إنه قد أعد له اللحاف الذي طوله متر وعرضه متر وعليه أن يصطحبه معه لسيده وهناك سيتعرف حقيقة الأمر . فاصطحب الخادم صديقه ومعهما اللحاف المطلوب ورحلا إلى السيد الذي واجه الخادم بالسؤال بمجرد أن وقع بصره عليه : هل أحضرت اللحاف الذي طوله متر وعرضه متر ويغطي كاملاً ؟ فرد الصديق قائلاً : نعم لقد أحضرناه . وعندئذ طلب السيد من الرجل أن يغطيه باللحاف ، فبسط الصديق اللحاف على السيد ، ولم يكن كافياً بطبيعة الحال لأن يغطيه كاملاً . وعندئذ صرخ السيد في وجهيهما بأن اللحاف لم يغط سوى نصف جسمه . وكان مع الصديق عصا صغيرة يخفيها في جيبه ، فلما صرخ السيد في وجهيهما أسرع الصديق وأخرج العصا وضرب السيد فجأة ضربة هينة على ركبته . وفي حركة لاشعورية ضم السيد ركبته إلى صدره وعندئذ غطاء اللحاف كاملاً . وغضب السيد مما حدث وهب ليطيح بالخادم وصديقه ، ولكن الصديق عاجله بقوله : لا تغضب ياسيدي ، ألم تسمع المثل الذي يقول : « على قد لحافك مد رجليك ؟ » .

وفي الحال سكنت غضب السيد وهدأت ثورته . لقد تمنى حكمة المثل ووجدتها صادقة . فلا يحق لإنسان أن يطلب المستحيل والآن يتظاهر بما ليس عنده ، بل يعيش الحياة على حقيقتها ويقتنع بما عنده ، فهذا أدعى لأن يشبع في نفسه الطمأنينة والهدوء وعندئذ يقبل على الحياة وهو راض وقانع ومنشرح النفس ، وعندئذ يسود الحياة الحب والطمأنينة والسلام .

وربما كان أهم ما يميز طبيعة الشعب المصري ما يسيطر عليه من إحساس صادق بوحدة الدنيا والدين أو العالم الحسى والعالم الغيبي . فهو لا يفكر في ذكر العالم الغيبي في كل لحظة من لحظات حياته . فعبارات « إن شاء الله » ، « والحمد لله » ، « والعباد بالله » عبارات تسكن في فمه وتنفذ على لسانه بين اللحظة والأخرى .



وهناك في الأدب الشعبي المصري ، مجموعة من الحكايات التي تعبر عن هذه العلاقة الوثيقة بين الدين والدنيا وما ينجم عن هذه العلاقة من أنماط من السلوك البشري الإيجابي الذي يفتح الناس في دنياهم بفكر ما يفهمهم في أخراهم . ولا تعبر هذه الحكايات عن هذا الموضوع على نحو مباشر ، بل هي تعبر عنه في شكل خيالي فني وتركيب بنائي محكم .

فقد كان هناك فلاح يعمل كل يوم في حقله المجاور للمقابر من الصباح حتى المساء . وذات يوم سمع صوتا يناديه ويقول له : إن فلانا سوف يحضر في الغد إلى المقابر وكذلك فلانة . وانزعج الفلاح لسماح هذا الصوت الذي لم ير صاحبه ، والذي تبا بأن فلانا وهو جاره ، وفلانة وهي زوجته سيوتان في الغد ويحملان إلى المقابر . وما كاد الفلاح يصل إلى بيته بعد فراغه من عمله حتى سمع صراخا وهويلا ، فلما سأل عن مصدر هذا الصراخ والعيول ، قيل له إن جاره قد توفي . وعندئذ أيقن الفلاح أن زوجته سوف تموت كذلك كما تبا الصوت . وفي صباح اليوم التالي ، نظر إلى زوجته ، قبل أن يغادر البيت فوجدتها في أتم صحة وعافية وتعجب كيف أنها متموت في هذا اليوم . ثم خرج وهو حزين ، لأنه توقع سماع نيا وفاتها في أي لحظة . وظل الفلاح يعمل طوال النهار حتى ساعة متأخرة منه ، إذ لم يشأ أن يعود إلى البيت حتى لا يفاجأ بنبأ غير سار . وفي هذه الأثناء ، كانت الزوجة تنتظر زوجها حتى يتناولوا العشاء معا . فلما تأخر وكانت قد شرعت بالجوع ، أعدت لنفسها يفتين وريغا من الخبز وجلست لتأكل ، وما كادت تقطع اللقمة الأولى من الرغيف حتى طرق بابها طارق . فلما فتحت الباب فوجئت بشحاذ يطلب لقمة يأكلها . وفي الحال حملت الزوجة طبق البيض والرغيف وقدمتهما للشحاذ . فشكرها الشحاذ ودعا لها بطول العمر ورحل .

وعندما عاد الفلاح إلى البيت وجد زوجته في منتهى الصحة والعافية . فتعجب لذلك وهو مازال يفكر في كلام الصوت . وصحا في اليوم التالي فوجد زوجته ما تزال تتمتع بالصحة والعافية . فلما وصل إلى الحقل نادى على الصوت وقال له : إن نيوته صدقت بالنسبة لجاره ولكنها لم تصلق بالنسبة لزوجته . فرد عليه الصوت وطلب منه أن يرفع بصره إلى السماء . فلما رفع بصره رأى في السماء صورة طبق فيه يفتين وريغيف وهو يحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته . فلم يفهم مغزى ما رأى وأسرع إلى البيت يسأل زوجته عما حدث لها بالأمس . فأخبرته بأن شيئا ذا بال لم يحدث سوى أن شحذا طرق بابها يسأل صدقة . وكانت قد شرعت تأكل البيض الذي أعدته لنفسها ، فأعطته البيض والرغيف .

وعندئذ فهم الفلاح مغزى الصورة التي رآها في السماء وقال لنوه : حقا إن اللقم تمنع النقم .

وهكذا يؤكد الشعب المصري في قصصه بحسه العميق أن العمل الطيب في الدنيا له وجهان لا يفصل أحدهما عن الآخر ، وجه

اجتماعي يقدم صورة مشرقة للحياة التي يسودها التعاطف بين الناس ووجه فردي بالنسبة لفاعل العمل الطيب الذي يلقى حتما الجزاء الطيب من عند ربه .

والشعب المصري ، إذ يؤكد دائما أبدا هذه القيم السالفة ، لا يكتفى ببيت هذه القيم الاجتماعية والدينية في قصصه ، بل هو يعيش الحياة العريضة كما تتكشف له في مجالها السياسي . وهو في هذا لا يبعد عن تفاصيل الحياة اليومية ، بل يتربع إلى التجريد في إطار الشكل الخيالي الذي ينشد مطلباً واحداً ، وهو الحاكم العادل الحكيم الذي يستطيع بحكمته وعقله أن يسير دفة الأمور ، لا وفقا لهواه ، بل وفقا للمصلحة العامة .

فهو يحكي أنه كان هناك حاكما جبارا متسلطا يحكم بلدا من البلاد . وقد كان هذا الملك شديد الغلق من الرجال الكبار الحكماء في بلده . فسولت له نفسه أن يقتل كل رجل شيخ في بلده ، حتى لا يزوجه المسنون الحكماء بتقدمهم لأفعاله ، وحتى لا يورثون الحكمة لأجيال الشباب . فأصدر مرسوما بأن يقتل كل شاب أباه السن . واستجاب لأمره ، خوفا من سطوته ، كل شباب البلد ، فيما عدا شابا واحدا هاله أن يقدم على هذا الفعل مع أبيه . فاستتر رايه على أن يخفي أباه في مكان لا يمكن أحدا من أن يراه .

ولما اطمان الحاكم من خلو البلد من الشيوخ الحكماء ، جمع شباب البلد وأرسلهم إلى الجبل حيث كان يشغلهم هناك بقطع الصخر من الجبل دون أن يعرفوا هدفا لهذا العمل .

وذات يوم سأل الأب الذي كان لا يزال على قيد الحياة ابنه عما يفعله مع الشباب في المكان الذي يرسلهم إليه الحاكم . فأجاب الابن بأنهم لا يفعلون شيئا سوى قطع الصخر من الجبل . فقال له الأب : إذا جاءكم الحاكم ليستطلع أحوالكم ، فعليك أن تصطحب أنك تقذف شيئا في فمك دون أن يكون في يديك أي شيء . وكرر هذه الحركة أمامه حتى تسترعي نظره . فإذا سألك عما تفعل ، قل له ، إنني أكل مما نزرعه ، لعله يمي أن ما تفعلونه إنما هو عمل لا جدوى وراه .

وفعل الشاب ما نصحه به أبوه . ولمحه الحاكم وسأله عما يفعل ، فقال له : إنه يأكل مما يزرعه . فاغتاط الملك من سحرته وقال له : إن هذا ليس بقولك ، بل قول رجل كبير حكيم . ثم أمره أن يحضر أباه الذي لم يقتله . وذهب الشاب وأحضر أباه الذي وقف ماثلا أمام الحاكم . فسأله الأخير : وأين كنت وقت صدور الأمر بأن يقتل كل شاب أباه ؟ فأجاب الرجل : لقد كنت مسافرا في مهمة وعدت إلى البلد بعد صدور القانون . ولما سأله الحاكم عن هذه المهمة ، قال : لقد كنت أشهد حفل زواج بنت البومة من الغراب . لقد كانوا مختلفين على المهر الذي يتحتم على الغراب دفعه ، ثم طلبوا مني الوساطة لحل هذا الخلاف . فتوسطت وتصلحت الطرفان وانتهى الأمر بالزواج . فسأله الحاكم ، وعلام كان الخلاف ؟ فرد الرجل قائلا : لقد اشترطت البومة على الغراب أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا . فلما سمع

الحاكم ذلك بلده بالسؤال : وهل استطعتم أن تجدوا خمسين بلدا خرابا ليقدماها الغراب مهرا لابنة البومة ؟ وعندئذ أجابه الرجل الشيخ بقوله : نعم إنهم عثروا عليها ، فكل بلد يحكمها حاكم ضعيف العقل لا بد أن تكون غربة .

وكان لحكمة الشيخ وقع في أذن الحاكم ، وعرف لنوه أن الحكمة لا تموت بموت أصحابها ، لأنها لا بد أن تسرب عبر الأجيال ، ولا بد أن تنطق بها الأفواه ذات يوم .

وأهم ما يلفت النظر إلى الحكاية السالفة ، هذه الصيغة الخيالية التجريدية التي صيغت فيها حتى يمكن أن تكون مضرب الأمثال ، ثم هذا الحس الفريد الساخر الذي يعد سمة من سمات التعبير في الأدب الشعبي المصري بصفة عامة .

ونؤكد لنا الحكاية التالية ذلك الحس الفكاهي الذي يتميز به الشعب المصري ، وتلك القدرة الإبداعية على صنع الشكل الفني .

يحكي : أن فلاحا كان متزوجا بامرأة ساذجة غيبة إلى درجة أن اصطاح الناس على تسميتها رزية ، ولم تعرف إلا بهذا الاسم فيما بعد . وذات يوم بينما كان الزوج غائبا ، مر أمام بيتها رجل ينادي على أسماء للبيج . ولما كانت رزية قد ملت هذا الاسم وتمت لو استبدلت به اسما آخر ، نادى على الرجل وسأله عن الأسماء التي عنده ويعرضها للبيع . فذكر الرجل لها أسماء يحبها الناس مثل فاطمة النبوية وزينب وأم كلثوم وغيرها . فاختارت رزية اسم فاطمة النبوية . ثم سألها الرجل عن الثمن ، فقالت له إنها لا تملك أي نقود ولكن عندها حمار زوجها ويمكنها أن تدفعه ثمن الاسم . وسعد الرجل بهذا العرض واصطحب الحمار ورحل . وبعد مرور بعض الوقت حضر الزوج فنادى على زوجته : اتحي يارزية . فردت على الفور بأن اسمها ليس رزية ، بل اسمها فاطمة النبوية ثم أخذت تقص على زوجها خبر شرائها هذا الاسم الجديد . ولم يصدق الزوج في كلام زوجته الساذجة ، ولكنه عندما تفقد حماره ولم يجده ، وسألها عنه ، وحكت له أنها أعطته بائع الأسماء في مقابل شرائها الاسم ، جن جنون الزوج ولم يطق أن يمحث في البيت لحظة بعد ذلك ، وغادره دون أن يعرف له هدفا . وظل الزوج يسير على غير هدى حتى أصبح على مقربة من بيت كبير استوقفه عنده صوت امرأة تبكي وهي تظل من الشباك . فلما رفع بصره إليها فاجأته المرأة بالسؤال : من أين أتيت أيها الرجل وإلى أين أنت ذاهب ؟ فرد عليها الرجل من فوره وكان يعبر عن حاله النفسية المكتبة وقال : أنا جاي من جهنم ورايح جهنم . وفوجيء الزوج بأن المرأة تسأله إثر ذلك : وهل رأيت زوجي المتوفى . إنني أفتقده كثيرا ولذلك فانا أيكه ليل نهار . ووقف زوج رزية لحظة أدرك فيها أنه يتحدث إلى امرأة تسم بالبعث ، فسايرها ففكرها وأجاب عن سؤالها قائلا : نعم إنني رأيت . فسأته : وهل أخبرك أنه في حاجة إلى شيء يمكن أن تأخذه منك ؟ وعندئذ تهادى الزوج في تجاهله وقال : نعم إنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام .

وفي الحال أعدت الزوجة له كل شيء وصترته في صرة وأعطتها له . وأخذ الزوج الأشياء وأسرع السير حتى لا يدركه أحد من أقرابه تلك السيدة ويتهم بالسرقة والاحتيال .

وبعد مرور بعض الوقت حضر زوج السيدة الثاني الذي كانت قد تزوجت به بعد زوجها الأول العزيز عليها ، وأخذت تقص عليه قصتها مع زوج رزية ، وكيف أنها أعطته النقود والملابس والطعام ليحملها إلى زوجها المتوفى . فأسرع الرجل وامتنى صهوة جواده ، وجرى به ليدرك الرجل . وكان زوج رزية قد تحسب أن يقتل أثره شخص من طرف هذه المرأة ، فأسرع الخطو بفنته حتى وصل إلى حقل يدير فيه فلاح ساقته . فأوهم الفلاح الطيب أن هناك شخصا يقتل أثره وعليه أن يسرع بالاختباء . وصدق الفلاح كلام زوج رزية وأسرع واختبأ في حظيرة مجاورة ، بينما أخذ يدير زوج رزية الساقية . وما هي إلا لحظات حتى كان زوج المرأة الثاني قد وصل إليه ووقف يسأله عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة ، فأجاب بالإيجاب وأشار إلى الحظيرة التي يختبئ فيها الفلاح . فترك الرجل حصانه الذي كان يعتليه وأسرع إلى الحظيرة وهناك دارت مشادة بينه وبين الفلاح المختبئ هناك . وانتهز زوج رزية هذه الفرصة وامتنى صهوة الحصان وحمل الصرة وهرب بالحصان . فلما خرج الرجل من الحظيرة بعد المشادة التي دارت بينه وبين الفلاح ، لم يجد حصانه فعلم أن الحيلة تمت عليه ، فعاد مهزوما بدون حصانه إلى زوجته . وهناك سأله الزوجة عما إذا كان قد قابل الرجل الذي أعطته الطعام والمال والملابس لزوجها المتوفى . فأجاب بأنه قد قابله . فلما سأته عن الحصان ، قال لها : إنه قد أعطاه الحصان كذلك حتى يسرع إلى السماء قبل أن تغلق أبوابها .

وأما زوج رزية فقد عاد بغنائم كثيرة إلى زوجته من بينها الحصان . وهناك نادى على زوجته قائلا : اتحي يا فاطمة النبوية ، لقد وجدت رزية أكبر منك .

وبهذا تنتهي الحكاية بتلك المفارقات الكثيرة المضحكة التي عبرت الحكاية من خلالها عن الحس الشعبي المصري الأصيل في الميل إلى السخرية والضحك ، وقدرته على أن تحيل ما هو كتيب ومساوي يميل إلى فن السخرية والضحك .

إننا لانيالغ إذا قلنا إن الشخصية المصرية بكل أبعادها تعيش في ثنايا القصر الذي أبدعه الشعب المصري على مر عصوره . ويتنوع هذا القصر بين الطويل والقصير ، والغنائي والسري .

وربما كانت هذه النماذج التي أثينا بها كافية لتصوير أهم القيم التي تكشف عن خصوصية الشخصية المصرية ، فمثلا عن تأكيدها للمقدرة الإبداعية في التصور والتخيل وخلق الحكمة القصصية المتقنة .

وينبغي علينا ألا ننفل ، ونحن في مجال القصص الشعبي



المصري ، الموال القصصى ودوره فى الإبداع الشعبى من ناحية ، وفى رواج الحكاية الشعبية الهادفة من ناحية أخرى .

والموال ، وهو نمط محدد من الشعر الغنائى ، ويسمى فى التراث العربى المواليا ، انتقل من بغداد إلى مصر ، منذ القرن السادس الهجرى ، فأثرت المصريات فيه بالقرى ، كما يقول ابن خلدون .

ولازال المصريات مفرمين بالموال . ولازالوا ، وسيظلون ، يدعون فيه . بل إنهم لم ينفوا فيه عند حد المقطوعات الغنائية التى نبت الشوكى من الزمن أولوا مع الحب فحب ، بل استلوه فى القصص الغنائى .

وهنا ينبغي أن نميز بين الموال القصصى والحكاية الغنائية ، وكلاهما فن يندع فيه الفنان الشعبى المصرى ، فالحكاية الغنائية تجمع بين السرد والغناء ، ولا تلتزم فى الجزء الشعرى منها ، بوزن محدد . وكثيرا ما يكون الشعر مكسورا اعتمادا على ضبط الغناء له . أما الموال القصصى ، فهو شعر من أوله إلى آخره ، ولا يدخل فيه السرد القصصى وعندما يكون الموال القصصى منقطا ، فإنه يحتفظ بنظام المقطوعات ذات الأسطر الخمسة أو السبعة . فإذا كان خمسيا اتفق السطر الأول والآخر فى الكلمة الأخيرة . كما اتفق الأسطر الثلاثة الوسطى فى الكلمة الأخيرة كذلك مع التوزيع فى استخداماتها المعنوية . وإذا كان سبعا اتفقت الأسطر الثلاثة الأولى فى الكلمة الأخيرة ، والأسطر الثلاثة التالية لذلك فى الكلمة الأخيرة كذلك ثم يعود فى السطر السابع فيختم السطر بالكلمة الأخيرة فى الأسطر الأولى . ومثال ذلك قول الراوى فى موال قصصى سجل بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة :

بأعاشق الفن اسمع فن ومعانى  
أنا حاروى لك دور كلام مشهور ومعانى  
بما فيه عجائب جرت فى الحال ومعانى  
بس الشطارة تكون صاغى هنا عندي  
عشان جدعين كانوا إخوة عزاز عندي  
وتروق الببال وتخلى الفؤاد عندي  
لهم نص عندي عملته أدوار ومعانى

\*\*\*

خليك معايا وشوف النور م الأول  
وشوف فى حال الطمع وإليس م الأول  
ها أوصف لك اللي حصل بالغبط م الأول  
مفروض على أوضح فى الكلام والشرح  
حاصرلك من أساس الجرح م الأول

فهذا الموال مضبوط وفقا للنظام السبعى ، كما أنه مضبوط وفقا لنظام القافية كما وضعتنا . ولا بد أن يكون لهذا النظام ، سواء كان خمسيا أم سبعا أو أكثر من ذلك أو أقل ، وضع مثير لدى المستمع ، لامن الناحية الصوتية فحسب ، بل من الناحية المعنوية كذلك .

فالكلمة فى آخر السطر ، لاتحمل الحرف الأخير المتكرر فحسب ، بل إن الكلمات تكرر كاملة . ومعنى هذا أن المستمع عندما يضبط سمعه وتوقعه على تكرار الكلمات ، فهو يهيم نفسه بعد ذلك لتوقع المعنى الذى ينتهى بهذه الكلمة المكررة .

ومثال ذلك المقطع التالى من الموال نفسه الذى اختار فيه الفنان الشعبى كلمة « قده » فى السطر الأول .

فعندما يسمع الجمهور المتلقى هذه الكلمة ، فهو يضبط سمعه ، وتوقعه على أنه سيمسح هذه الكلمة نفسها مرتين متتاليتين بعد ذلك ويبقى عليه أن ينظر كيفية النحام هذه الكلمة نفسها مع كل معنى جاء يقول الراوى :

الحاج مبروك راجل فلاح على قده  
عنده من السبك فدايين على قده  
عطاء الكريم م الخلف ولدين على قده

وواضح أن الفنان الشعبى استطاع أن يجعل كلمة « قده » فضة عن وظائفها الصوتية ، مؤكدة للحالة الاجتماعية التى يعيش فيها الحاج مبروك ، فهو لا يعيش على الكفاف ، ولكنه لا يعيش كذلك حياة البذخ . وحتى عند الأولاد جاء متاسقا مع هذه الحالة الاجتماعية المتوسطة . ثم يقول مقفرا القافية :

ومراته مقبولة كانت للكريم عنوان  
النبا هي البلد أصل الصعيد عنوان  
أنا لما شفت اللي صار حققت م العنوان

فإذا كان الراوى قد استخدم كلمة عنوان الأولى فى وضعها الاستعارى المألوف « كانت عنوان الكريم » ، فهو يعود ويستغلها فى المعانى المتتالية لذلك ، بحيث لا يبدو استخدامها تعسفيا ، بل متاسقا كل التماسق مع المعنى الأول . وأخيرا يختم الراوى فقرته عائدا إلى الكلمة الختامية الأولى « قده » فيقول :

واكمنى فنان نظمته له دور على قده

وكل هذا يؤكد أن الموال القصصى ليس غناء فحسب ، كما أنه ليس حكاية فحسب ، بل هو جماع فنون شعبية متعددة ، ففيه يكتمل فن الغناء وفن القص وفن الكلمة ، ثم فن الحكمة المتمثلة فى الأمثال الشعبية .

ويحرص راوى الموال القصصى على الدوام ، وكما نرى فى الموال السابق على أن يمهّد للحكاية بطريقة تثير المستمع إلى الحد الذى يجعله متلهفا على سماعها ، فهو لا يدخل فى مجال القص مباشرة ، بل يدخله بإشارات عابرة تمهد لمغزى الحكاية وشخصها من ناحية ، وتشير إلى قيمة الحكاية العظيمة من ناحية أخرى . فمن ناحية الإشارة إلى مغزى الحكاية يقول قبل أن يشرع فى حكاية أحداثها : شوف فمعال الطمع وإليس م الأول

ومن ناحية الإشارة إلى قيمة الحكاية يقول : مفروض على أوضح فى الكلام والشرح وأعترف الناس حكاية مدعشة والشرح

ولا ينسى الراوى أن يهيم به ، فى ثابا هذه السطور التى تقدم للحكاية ويهدف من ورائها استارة المستمع ، يقول : بأعاشق الفن اسمع فن ومعانى ويقول الفن الغناز وفيه الفناط مقبولة ويقول : واكمنى فنان نظمته له دور على قده

ونعود بعد ذلك إلى الحكاية التى بدأها الراوى بتحديد الشخص والمكان . . وتحدد الشخص فى البداية بزوجة وولدين لهما : هما سلامة وإبراهيم . وأما المكان فيتحدد بقوله : النبا هي البلد أصل الصعيد عنوان

وبهذا يهيم الراوى المستمع بأن الحكاية قد حدثت فى مكان محدد هو النبا إحدى بلاد الصعيد . وهذا هو الطابع الذى يغلب على هذا القص ، فهو ينحو إلى الواقعية المستمدة من ظروف الناس وأحوالهم البيئية الخاصة ، ومن الأخلاقيات الخيرة والشريرة التى تحكم سلوك الناس عامة . ولهذا فإن المستمع لا يساوره شك فى أن الحكاية قد حدثت فى زمان ومكان محددين مما يجعلها لهم عبرة .

ومما يضيف على الحكاية مزيدا من الواقعية ذلك الحوار الذى يستمد من لغة الحياة اليومية التى تدور بين الناس فى حوارهم . فالأب على سبيل المثال ، استدعى زوجته وابنه إبراهيم وقال : يا حاجة حديا راي ويساكى وأدى إبراهيم ابننا موجود ويساكى طبعنا زواجه يكون له سرور ويساكى عايزين نجيب له عروسة تملا علينا البيت تكون أميلة تنسر على المعاش فى البيت يفرح بها الواد وأهى تملا علينا البيت

ويتزوج إبراهيم فى بيت والديه ، وسرعان ما يدب الخلاف بين الزوجة وأهل الزوج ، فبرى الأب أنه من الحكمة أن يستقل عنهما إبراهيم وزوجته وأن يستقل كذلك بقطعة من الأرض . وبعد فترة يتوفى الأب والأم تاركين الولدين يتصارعان على الإرث ، وكانت نعمات زوجة إبراهيم الرأس المدبرة للشركه .

نعمات هي أساس الشر ومشاكل بتقول لجوزها بقينا إحنا أساس الدار الأرض لازم تكون لنا وحشى الدار وسلامة يبقى مالوش غير لقمته فى الدار

وتتطور المشاكل بعد ذلك . فقد استدعج إبراهيم أخاه سلامة حتى وصل به فى الليل البهيم إلى حقول الذرة وهناك هدده بأن يتنازل عن

إرثه له وإلا قتله . واضطر سلامة إلى التوقيع وهو يبكى ويقول لآخيه . .

سلامة قال له الضافر من اللحم ما يطلع دا أنت برضه أخويا مهما زاد الكرب وهمومى مرضاش بضررك وأرضى الذل لهمومى الصبح بلىدى إهمال وهمومى هاللبس هدمومى وأفوت لك البلد وأطلع

وبهذه الروح المعنوية بالحزن يترك سلامة بلده ، ليبحث له عن بلد أخرى أناس آخرين يعيش بينهم الأمانة إذا كان قد عز المقام بين الأهل فى بيت العائلة الكبير .

وترتب أحداث الحكاية بعد ذلك ، كما هو الحال دائما فى مثل هذا النوع من القص ، على أساس تدبير العدالة الإلهية ، بحيث يقتض من الظالم ونصف المظلوم .

فقد رحل سلامة إلى مصر حيث هيات له الظروف مقابلة الشخصية الخيرة التى توست فيه الأمانة . وكانت هذه الشخصية رجلا تاجرا يدهى منصورا . فطلب منه أن يعمل عنده . ومع مرور الوقت كانت العلاقة تتوطد بينهما لجد سلامة وأمانته . فلما وقعت ابنة فى حبه ، لم يتردد منصور فى أن يزوجه لسلامة حيث لم يكن له ولد يرث تجارته . وتمت السعادة بإنجاب سلامة ولدا من ابنة التاجر بسره .

وسلامة من فرحته سى الولد مبروك وقال حببت اسم والدى من رضا ريس وأنت يا بسيرة نعمة من نعم ريس والحمد لله أشكر على الدوام ريس من كل قلبى بأقول ألف وماتين مبروك

ولكى تكتمل حكاية الصراع بين الخير والشر ، لابد أن تسير فى خطين . وإذا كان الراوى قد أوصل حوادث الشر إلى نقطة محددة ثم أعقبها بحوادث خط الخير ، فلا بد أن يعود إلى الشر مرة أخرى ، حتى يسير الخطان متوازين فى حركة القص . ولهذا نجده يقطع حكاية منصور وسلامة ويقول :

نرجع قوام لإبراهيم نشوف اللي صار وعدها اللي نوى غدر أخيه لأجل الطمع وعدها وسمع كلام زوجته طرد الشقيق وعدها الدنيا مالت وورثه المذاب وهوان وبعد طول النعيم جاله الشقى وهوان البركة ولت ماعاد لها دليل وهوان وباول اللي صار الزمان ضده قوام وعدها

وتتراكم المصائب على إبراهيم وزوجته وابنة الوحيدة مقبولة التى



## الاغنية الشعبية فى مصر

بقلم خطرى عراى أبو ليفة

وإذا كانت الأغنية الشعبية تنوع بتنوع المناسبات المختلفة ، من ميلاد ، وختان ، وزواج ، وحج ، وعمل ، و وفاة إلا أن الباحث اقتصر على دراسة أغاني الزواج ، وأغاني العمل والبكائيات . وهذه الأصوب الثلاثة تمثل - بحق - أقطاب الأغنية الشعبية المصرية ، فأغاني الزواج ترتبط بأسعد مناسبات يحتفل بها الإنسان فى حياته ، أما أغاني العمل فترجع أهميتها إلى التعبير عما عاناه الإنسان المصرى - الذى لاقى كثيرا من الظلم والاضطهاد والتعب - فى سبيل الحصول على لقمة العيش . أما البكائيات ، فهى تمثل النهاية الحتمية لحياة الإنسان ، وموقفه من الموت والأموات والقدر .

### ١ - أغاني الحب والزواج :

تمثل أغاني الحب والزواج تراثا شعبيا عظيما فى كل المناطق ، إذ تعبر عن مناسبة من أسعد المناسبات فى حياة الإنسان ، وهى الاحتفال بزواجه ، وتأتى أهمية هذه الأغاني من أنها تسير الاحتفال بالخطبة ، وتقديم الشبكة ، والغناء ، والزفاف ، وتصويرها للعلاقة بين الزوجة وأهل زوجها .

ولأن عادات الزواج وتقاليده تكاد تشابه فى الجمهورية ، فإن الموضوعات التى تناولتها الأغاني تكاد تكون موحدة . صحيح قد تتغير كلمات الأغنية - وهذه سمة من سمات الأدب الشعبى بصفة عامة - من مكان لآخر - داخل إطار المكان الواحد - إلا أن الموضوعات المطروقة تكاد تتحد فى كل المناطق ، وأقول تكاد ، لكى أترك الخصوصية لبعض مناطق الصحراء التى لها عادات وتقاليده تختلف بعض الشيء عن عادات وتقاليده الوادى .

وتندرج مع هذه الأغاني من الخطبة إلى مابعد الزفاف ، لثرى

إن البحث فى مثل هذا التخصص يعنى البحث عن المتعة والمذاق . فالمتعة تلك التى تتلوقها من العادة العلمية والتى تخص الأدب الشعبى فهى لا تنقل عن صنوف الأدب فى شيء مما تتضمنه من أفكار وطريقة فى أسلوب شيق ورشيق . ومن هنا فمادتنا فى الأدب الشعبى لها كسوتها المميزة للمعاني ولها رحيقها المنفرد .

ولأن هذه المادة تستقر فى الصدور دون السطور فهذا هو العذاب بعينه ، فمن ناحية جمعها يلحق الباحثون معاناة من الرواة ، ومضايقات من بعض الزملاء تصل بهم فى بعض الأحيان إلى حد السخرية ، ناسين أو متناسين أن هذا الأدب مرتبط ارتباطا وثيقا بكياننا ، وبحضارتنا ، وهو الذى يمثل حلقة الوصل بيننا وبين أسلافنا ، وبين اختلافنا بعد ذلك ، وذلك لأنه سهل الانتشار ، مجهول المؤلف ، بسيط فى تركيبه ، عميق فى معانيه .

وموضوع هذا البحث هو الأغنية الشعبية المصرية . والأغنية الشعبية نوع من أهم أنواع الأدب الشعبى ، وذلك لأنها تحمل خبرة السلف إلى الخلف ، تلك الخبرة التى تمثل البؤرة لكل ما بهم الإنسان ، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بدورة حياته ابتداء من الميلاد حتى الوفاة ، فهى تنقل لنا - بصدق - احساس الشعب - الذى يفرزها - فى كل مناسباته السعيدة ، وغير السعيدة ، وهذا هو السبب فى انتشارها وتناقلها من جيل إلى جيل .



رسخت فى ضمير الشعب المصرى ومن ثم فهو يرددتها إلى اليوم . وتحكى هذه المواويل عن أحداث حدثت فى ظروف سياسية محددة ، ومثال ذلك موال لدعم الشرقاوى وموال الفتى مهرا . وبعض هذه المواويل رسخت لأنها حكى عن موال أحداث مؤلمة حدثت فى ظل تقاليد بالية ، ومثال ذلك موال حسن ونعيمة وموال شفيقة ومتولى . وعلى كل فإن رواة المواويل القصصية يستغلون فرصة إعجاب الشعب بها ويملهم إلى الإستماع إليها بالإكثار من روايتها . وبذلك يسهم الموال القصصى فى الهدف الأسمى من رواية الأدب الشعبى وهو إحداث توازن فى المجتمع عن طريق بث القيم الاجتماعية الإيجابية وشجب القيم السلبية .

بقيت له من أولاده إلى أن وصلوا إلى درجة مد أيديهم للناس طلبا للصدقة . وذات يوم غرر رجل متكر فى زى امرأة بمقبولة وأن يرتكب معها سوء . ولما وجدت مقبولة نفسها فى أسر هذا الرجل الشرير ، هدأها عقلها إلى حيلة لتخلص بها منه . فتظاهرت بالمواقفة على الزواج منه بشرط أن يكون الزواج شرعيا . فخرج بها إلى الماندون ، وإشارة من مقبولة إليه ، أنكر الماندون الأمر ، واستأفد منهما وأبلغ البوليس الذى جاء على الفور وقض على الرجل الذى تبين أنه من أرباب السوايق . وتضاف أن وصل إبراهيم فى هذا الوقت إلى قسم الشرطة ، ليبحث عن ابنته . وسؤاله عرف رجل الشرطة أنه يحترف التبول قفص عليه . وبكى إبراهيم وقص على رجل الشرطة حكاياته مع أخيه سلامة :

سلامة أخويا طردته من البلد مظلوم وامراتى نعمات كالت من الحب مظلوم الدنيا دبة طمع فيها الحقد يتهان والنفس امرأة بتخلى الأصل يتهان علمت ملكى وأخويا اللى اتطرد واتهان إيه قتب يتهان ويطلع من البلد مظلوم

ولم يكن رجل الشرطة الذى كان قد أمر بحبس إبراهيم سوى ابن أخيه سلامة . فعرف أن إبراهيم معه وأن مقبولة هى ابنة عمه . ولا بد أن تعود الأمور إلى نصابها مرة أخرى بعد أن لقي كل جزمه . وعاد سلامة مع إبراهيم ليسترد أرضه وبيت الأسرة من الثروة الكبيرة التى جاءت من طريق التجارة الشريفة . كما عاد إبراهيم ليبحث مع أخيه فى سلام وأمان بعد أن عرف أن طريق الشر مستودع ولا يوصل إلا إلى الخراب .

ثم يتم تلاحم الأسرة عندما يتزوج ميروك ابن سلامة من مقبولة ابنة إبراهيم . وبهذا تنهى الحكاية بالنهاية السعيدة التى يتطرقها السمع . . . . .

فى فيه ترواي ما بين الإغوات من تاتى وصبحوا مثل البنا ييشلوا بعضهم وسعد طول الجفأ فق الهنا : تاتى بسلام على الاخوة لما يحبوا بعضهم ببغفوا عزوة يكسلوا خصمهم تاتى

ولا ينسى الراوى أن يلفت إلى جمهوره قبل أن يفرغ من القص لحنه على الإقطة من الحكاية فيقول :

يالى سمعت الرواية شوف الطمع عمل إيه الدنيا والوقت وإليس اللعين عمل إيه

إن المواويل القصصية تعد رميدا هائلا فى التراث الشعبى المصرى . وبعض هذه المواويل تروى من زمن ليس بالقصير ،





كيف كانت هذه الأغاني تعبيراً صادقاً عن إحساس الشعب الذي يفرزها ، وتأميلاً لقيمته وصادته .

فلذا كانت تقاليد الشعب المصري تقتضي بأن تزوج الفتاة فور بلوغها من الرشد ، فإن هذه الأغنية تشير إلى أن الفتاة هي أول من تحرص على هذه التقاليد ، إذ أنها تمنع على حبيبها الذي يذهب في الرحا حيثما ذهبت ، ولذلك تخبر والدتها بأن ( الزراعة طابت ويجب أن نتحدث ) مشيرة إلى أنها كبرت ولابد من زواجها .

ماشى ورايه ليه منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه  
ماشى ورايه ويداره زى عيون الدبدارة  
هيه المحبة جراحة منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه  
والنت قالت لابوها معكم كلمة لبوها  
الزراعة طابت شبلوها منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه (١)

وفي هذه الأغنية تحاول الفتاة أن توسط عمتها بينها وبين أبيها ، لكي لا يرفض شاباً يطلبها للزواج ، لأنها لابد وأن تزوج لأن المرأة لا تخزن كالقمح .

يا عمتى يا عمتى قولى لأبويه كلمة  
واحنا بنات مش قمح يخزنه  
ويا عمتى روى لأبويه تانى داحنا بنات ملناش طلوع تانى (٢)

وإذا كانت مشكلة اختيار الزوجة من المشاكل التي تهم كل شاب ، فإن هذه الأغنية تحاول أن توصل القيم التي تعارف عليها مجتمعنا ، وهي أن الاختيار لابد وأن يكون للشباب نفسه ، متفقة مع المثل الشعبي ( نفى لبك ماتقيش لابك ) . ففي الأغنية لا يستجيب الشاب إلى تلك الفتاة التي تحاول أن تستهويه بكل الطرق ، لأنه لا يحبها .

حرم وتعالى ساعة يا ابو الكاتبة للاماعة  
قلمت له ودنى فيها الحلق يضى  
قال ابعلى عنى متفوريش دعى

(١) قرية رابوة الدابة - مركز با - بنى سويف

(٢) لها الميا

(٣) قرية العت - مركز الفشن - بنى سويف

ساعتين ولا ساعة

قلمت له صدى فيه الكردان يضى

قال ابعلى عنى متفوريش دعى

ساعتين ولا ساعة (٣)

أما هذه الأغنية فتوضح لنا أن العريس هو الذى اختار شريكه حياته بمحض ارادته ، وهو لا يلتفت لكلام الوشاة - الذين يحاولون أن يعرقوا مسيرة الزواج - بل سيتزوجها رغم أنفهم ، فهو الذى حصل على نفقات زواجه من عرق جبينه وبالطريقة الحلال ، ولذلك تزوج قبل غيره من الشباب .

هو اللي نقاما

شرب الشاي وباما

هو اللي خطبها

وفى عند الناس هابخدها

هو اللي فلوسه حلال

واتجوز قبل الجدها (٤)

وإذا كانت الأغنية قد أعطت الحرية للشباب ، ليختار شريكه حياته ، فاتنا لا تنغل رأى العروس فيمن يتقدم للزواج منها واقفة - بذلك - في طريق من يرغبون بناتهم على الزواج ممن لا يرغبون فيهم . ففي الأغنية التالية ترغب الفتاة في أن يكون من يتقدم إليها موظفاً ، لذلك تطلب من والدتها أن ترحب بالموظف وتكرمه وتطرد كلا من الجزار والفلاح .

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعتة ايه يا أمه

صنعتة فلاح يا بتى

يا ايديه مقشقة ، يا رجله مقشقة ، يا راسه مقملة

قولى لأبويه يخرج به

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعتة ايه يا أمه

جزار يا بنسى

يا ايديه مقشقة ، يا رجله مقشقة ، يا راسه مقشقة

قولى لأبويه يطرد به

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعتة ايه يا أمه

صنعتة موظف

يا ايديه محبة يا رجله محبة يا راسه مزهرة (٥)

قولى لأبويه يعز به

فالأغنية السابقة تشير إلى أن هناك رأياً للعروس فيمن ترضى به زوجها لها . إذ أنها تنفر من الفلاح ، والجزار ، وتعدد أصناف القذارة فيهما ، وبالتالي ترفض الزواج من أيهما ، على عكس الموظف الذى ترغب في الزواج منه ، وبالتالي تعدد أصناف النظافة فيه .

وفي الأغنية التالية تبين لنا الفتاة رأيها في الفلاح الذى يرغب في الزواج منها ، إذ ترفضه بشدة لأنه - في نظرها - لا يجلب لها سوى التعب والشقاء ، فهو دائماً متمسك بحياته البسيطة حتى لو وجدت له حياة أفضل منها ، إذ يرفض المأكولات الجيدة ويرضى ( بالمش ) ، وكذلك يفضل ( ركوب الحمير ) على الرغم من وجود بدائل أخرى أفضل من ذلك .

وده فلاح ايه بلا هوسة

واعمل بو ايه بلا هوسة

جيت له اللحمه ما رضى ياكل

جيت له الرز ما رضى ياكل

جيت له المش يحلق عينيه

وده فلاح ايه بلا هوسة

واعمل بو ايه بلا هوسة

جيت له العجلة ما رضى يركب

جيت له العريه ما رضى يركب

جيت له الحمامة فرجع رجله

وده فلاح ايه بلا هوسة

واعمل بو ايه بلا هوسة

وهامى أغنية أخرى تتعرض فيها الفتاة بعض الرجال من أصحاب الحرف المختلفة - مواضعها على أحدهم - في أسلوب فكها حيث تقول :

آه بالامونى بالامونى جم لحد دارنا وخطبونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد جزار يا عيونى

يصبح يقول لى وبيات يقولى

آه يا بنسى يا ملاهى آه بالامونى يا لامونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد نجار يا عيونى

يعمل لى سرير يا عيونى

ودوايره حريم يا عيونى

أنام عليه ما يقومونى آه بالامونى بالامونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد استاذ يا عيونى

يصبح يقول لى وبيات يقولى

آه يا بنسى يا ملاهى آه بالامونى بالامونى

وإذا كانت الفتاة في الأغنية السابقة ، قد فضلت بعض أصحاب الحرف على البعض الآخر ، فإن هذه الفتاة في الأغنية التالية تصور لنا فرحتها بوظيفة المتقدم إليها - أيا كانت وظيفته أو حرفته ذاكراً محاسن هذه الوظيفة أو تلك الحرفة .

يا سهلية يا أنا خت الواد ده غية ياه

(٥) الهنا - المنيا

(٤) قرية الشطور مركز سمطا - بنى سويف



قالوا لي كبر كتابك أنا قلت على مين  
قالوا لي على الحزار أنا قلت افرح ياقلبي  
واللحمة الحلوة له ياه يا مهلبية ياه  
قالوا لي كبروا كتابك أنا قلت على مين  
قالوا لي على القماش أنا قلت افرح ياقلبي  
والفتان الحلوة له ياه يا مهلبية ياه  
قالوا لي كبروا كتابك أنا قلت على مين  
قالوا لي على المهنتس أنا قلت افرح ياقلبي  
والشقة الحلوة له ياه يا مهلبية ياه  
قالوا لي كبروا كتابك أنا قلت على مين  
قالوا لي على المحلس أنا قلت افرح ياقلبي  
دي القضية الكساة له ياه يا مهلبية ياه

وإذا كانت مشكلة الزواج من الأقارب من المشاكل الموجودة في مجتمعنا ، فإن الأغنية الشعبية قد نقلت لنا وجهتي النظر ، بين من يؤيدون زواج الأقارب ، أو يرفضونه . ففي هذه الأغنية نجد الفتاة متمتعة بقدر كبير من الحرية في التعبير عن عواطفها وأفكارها وبالتالي فهي تختار ابن عمها زوجها لها وترى هذا الاختيار

يا أحد ابن عمي يا أموت قبيلة أنا  
أحد ابن عمي ساعة مايجي يضريني  
أيه تقول حساب عليها ياابني  
دي بنت عمك ع الزمن ويسانا  
يا أحد ابن عمي يا أموت قبيلة أنا  
أحد الغريب ساعة مايجي يضريني  
أيه تقول اتكى عليها يا ابني  
دي معجزة وعينيهما فرسا  
ياحد ابن عمي يا أموت قبيلة أنا

لما هذه الفتاة فهي تفضل الزواج من الغريب على ابن عمها وابن خالتها ، لأن ( الأقارب كالعقارب ) و ( الدخانة القرية تسمى ) .

## الحرف وقمعي وأنا نازلة أملي القليل

الحرف وقمعي فابت عليه ابن عمي  
قلت له طلعتي عمل لي حجة وقال  
دماغى بتوجعنى فابت عليه ابن خالي  
قلت له طلعتي عمل لي حجة وقال  
دراعى بسوجعنى وأنا نازلة أملي القليلة  
فابت عليه الغريب قلت له طلعتي  
شمر دراعه الشمال والثاني طلعتي  
وأنا نازلة أملي القليلة الجرف وقمعي

ولا تنسى الأغنية الشعبية ان تنصح من يتقدم للزواج بأن يختار العروس الرشيدة فهي أفضل من المترهلة .

يا بادر من اللي عندك في القصب يسمي  
داكان بك في النساء غند رفيعة الوسط

وتعرض لنا أغاني الخطبة اهتمام الشعب بجمال الفتاة فنجد في هذه الأغنية الفتاة وقد وصفت بجمالها الفاتن من شعر مصفف ، وعينين واسعتين ، وعلى خفيها أن يزيد في مهرها .

عيني يا عيني يا مفضل ع البوابة  
ضللي ما تضللي بيت العريس طراوة  
لو شفت شعري ياويد لشود مهري ياويد  
لو شفت القصة ياويد مرصومة رصة ياويد  
لتموت من بهه ياويد وانت ع البوابة  
لو شفت عيني ياويد في الكحلة الزيني ياويد  
لتموت على عيني ياويد وانت على البوابة  
لو شفت دراعى ياويد لبن اصطناعي ياويد  
لتموت على دراعى ياويد وانت ع البوابة  
عيني يا عيني يا مفضل ع البوابة  
ضللي ما تضللي بيت العريس طراوة

ومثل الأغنية السابقة تلك الأغنية التي تشير إلى فخر إرث الريف

بنفسها ، واظهار جمالها ، مما يدعو لجلب الخطاب لها .

على ليلي ياباكي ياباكي على ليلي دلعلها شوية  
على ليلي ماتشوف القورة على ليلي زى البسورة  
على ليلي ماتشوف شعري على ليلي مبدور ورا ظهري  
على ليلي ماتشوف الكحلة على ليلي في عيني تحله  
على ليلي ماتشوف القصة على ليلي لتموت في بهه

ونظرا ، لأن اهتمام الشعب يكون بأصل الفتاة في المقام الأول ، فإن هذه الأغنية تشير إلى ذلك ، إذ قام الشاب بحطبة الفتاة ذات الحب والنب ، تلك الفتاة الجميلة التي تشبه في جمالها الغزال

الواد اصطاد يا صياد  
اصطاد غزالة يا صياد  
بنت الرجالة يا صياد

وأهم ما يهتم الفتاة هو سمعتها وسيرتها ، لذلك فتطلب من ابن عمها ( حبيها ) ألا يأتيها ، ولا يتأذى عليها ، خوفا من أن يسمعه الوشاة ، فتكثر المشاكل التي قد تعوق سير الحب في طريقه الطيبي إلى الزواج .

غند الدبري يا أعز من أهلي  
أوعى تيجي على الشباك وتندلعلي  
ليسمعوك اتنين عوازل يشتكوك لأهلي  
تبقي مصيبة يابن عمي بينك وبين أهلي

## أغاني الشبكة :

تصور الأغنية الشعبية الاحتفال بالشبكة وما يدور في هذا الاحتفال . فها هي العروس تطلب من الصائغ أن يرسم لها شبكتها ، يرسمها لها بطريقة تليق بها ويجعلها .

يا عم يا صايغ شوف لي صيغتي  
وارسم لي فيها عيني وكحلتي  
وارسم لي فيها قورتي وقصتي

وارسم لي فيها بقى وشفتي

ويهتم الشعب المصري بتقديم الشبكة ، ويقبضها ، إذ ان كل فتاة ترغب في الحصول على أعلى المحوهرات من ذهب ، وياقوت ولؤلؤ .

هاتوا الشبكة لنت بنوت فص ذهب وفص ياقوت  
هاتوا الشبكة لنت الحنة س قولولي هاتشكوا ايح  
هاتوا الشبكة لنت جارتنا عشان تكمل بها فرحتنا  
هاتوا الشبكة لنت العمدة دانا ياناس يا استه اليوم ده  
هاتوا الشبكة لنت الدار كردان لولي سع تدوار

ومن مثل :

أبو سواره خايل في ايديه احنا والناس عناد عليه  
يا عريس مبروك عليك دي الشبكة خايله في ايديك

وهذه الأغنية تشير إلى قيمة الفتاة عند حبيها ، إذ انه يفتخر بها ويمجدها ، ويشي عليها ، ويظهر ذلك في قيمة شبكتها .

بنت العز اللي مريه شبكتها بالفين وميه

## الحناء

كما صورت لنا أغاني الزواج ما يدور في ليلة الحناء . فأخشي ما تخشاه أم العروس على ابتها هو الحد في أثناء الحناء ، لذلك تدعو الناظرين إليها أن يوحذن الله ، ويصلين على النني حتى لا يحدنها .

يا عيني صلي ووحدي لسان تكوني بتحدي

وفي أثناء الحناء نجد العروس وقد توسطت أخواتها في فرحة غامرة أما والدها فهو يخشى عليها من الحد ، ولذلك فيرش الماورد عليها .



ليلة حلتك باعروسه      نصولك متاير تللى  
واخوتك قاطنين حولك      وات عماله بتحنى  
واسوك يخنس ويطلع      ويرش الماورد عليك

#### اغلنى الزفاف :

وتبدأ هذه الأغاني مع ترتيب العروس تمهيدا لزفافها  
الأغنية التالية نلاحظ مدى اشتياق العريس لعروسه ومن يزيها له

باعمى باسفندى      بابن عم البرتق  
العروسة بيت أبوها      وأربعة بسيزوقوم  
والعريس يقول هاتوها      دى وحشاني من زوم

وتحدث الأغنية التالية عن أصالة العروس وحسن تربيتها  
يرها أحد الا يوم زواجها ، ولذلك نراهم يتخون بجمالها  
أبهرهم .

كنت فين مخبىة      ياسبع وردات مندير  
ياشورك صفوف صفوف      يا ايليك دهب مرصوم  
وخش يا العريس وشوف      دى عروستك مريه  
كنت فين مخبىة      ياسبع فلات مندير  
يا ايليك بتلمع لمع      ورقشك بضى الشمع  
دى عروستك شرفت الجمع      كاملة الأدب ومريه  
كنت فين مخبىة      ياسبع وردات من

ولأن الزفاف هو أكثر مراحل الفرح اعلانا ، فنجد في أغاني  
اهتماما واضحا بالعروس الأميلة الجميلة التى جعلت العريس يضحى  
بكل مايملك فى سبيل الزواج منها ، غير مكترث بكلام الواشين الذين  
يحاولون أن يفرقوا بينهما .

أوعوا تقولوا سابها      على البحر وجابها  
أوعوا تقولوا فيها عيب      زى الساعة اللى فى الجيب  
ياما قالوا ماتخدهاش      حظ الف وكاد الناس  
ياما قالوا سامرا      حلوة زى القمر

وفى الأغنية التالية نرى اهتماما واضحا من أهل العروس  
بإبتهم ، اذا قلوا بشراء أمتعتها (جهازها) من مصر ثم قاموا بعجن  
الحاء على قطرات الندى .

على خد النى غنى دا الورد لحرر      على خد النى غنى  
جينا جهازك وجينا      من مصر حملنا  
ونزل علينا الندى      عجن لنا الحنى  
وتعالى شوفى يا أم العريس      مرة ابنك تنحنى

#### اغلنى عقد القران :

وهذه الأغاني تغنى فى أثناء عقد القران وفى الأغنية التالية نرى  
أهل العريس ، وهم يستمعون المأذون ، كى يعقد القران طالما أن أبا  
لعتة قد وافق على هذا العريس .

اكتب لنا يا قاضى      مادام أبوها راضى  
اكتب لنا يا مأذون      مادام أبوها مش مغبون

وهامى أم العريس تغنى للعروسين فى أثناء عقد قرانهما مشيلة  
بحسب ، ونسب العروس التى اختارتها بنفسها ، لتكون زوجة لابنها  
طالبة منها أن تمد زوجها وتعمر له بيت معبرة عما فى نفسها من سعادة  
وفرحة ، متعينة اجتماع شمل العروسين .

كبوا كتبك ياقلوة عنى      يوم الهنا ياقلوة يوم مانيجنى  
لنى الحبيب على المز لنا ريت      حبة ياقلوة قد متى حيت  
مى حيت ومصرى له يته      يحد بفرحك ياقلوة عنى  
مبروك يا قدم الحمد ياقلوة      يالم الحب ياقلوة ياقلوة  
ولاحد زيك من بنات الحارة      يشه جملك ياقلوة عنى  
نمر عليه يوم قدومك على      لا فرش لك السكة حرير م الهنى  
تثنى عليه وتخطى وتحمى      وتحنى ينك ياقلوة عنى

ولا يغوت الأغنية الشعبية اهتمام الشعب بالنسب ، فالعروس  
يجب أن تكون من عائلة أصيلة معروفة بالمجد والرفعة ، رجالها  
مشهورون بتعليمهم ، ومكانتهم العالية .

باللى أعمامك عشرة      واقفين مطولين الرجبة  
باللى أعمامك عيلة      ومنورين الليلة  
باللى أعمامك أربعة      واحد دكتور واحد طيار  
وواحد مدير المزرعة

أما الأغنية التالية فتشير الى جمال العروس وأصلها مما حدا بأهل  
العريس أن يأخذوها بالقوة ليغزوا بها .

خدناها خدناها      الحلوة اللى كيناها  
خدناها بالسيف الماضى      خدناها خدناها  
وأبوها ماكنش راضى      خدناها خدناها  
خدناها بالسيف والقوة      وأبوها واحد فتوة

وما أكثر الأغاني التى تغنى بجمال العروس فى أثناء الزفاف  
مثل :

قولوا له مبروك أفراح      خذ رمان مع تفاح  
قولوا له مبروك ياغالى      خذ قمرا وتمنها غالى

#### ومن مثل :

يامحنى ديل المصفورة      عروستا حلوة وأمورة  
يامحنى ديل القمرية      عروستا حلوة محنية  
لبت الجدول جدول تيه      العقل السراسى خفيته  
عينها من تحت المنديل      تقول جزازه فى أوتوبيل

#### ملبعد الزفاف :

وتتابع الأغنية العروسين بعد زفافهما لتصور لنا فرحة أهل

العروس ، بأصالة إبتهم ، وحسن تربيتها . وذلك بعد أن بطشتوا على  
(شرفها) .

عاش من رى البنات      دمها زى الشربات  
دمها يادمها      والبنات الحلوة لامها  
قولوا لابوها إن كان جمان ينحنى  
قولوا لابوها دى غرقت له الفرشة

بت العز اللى مريه      وشرفها ميه فى الحبه

ولا تقف الأغنية عند هذا الحد ، بل راحت تصور لنا العلاقة بين  
الزوجة وحماتها ، تلك العلاقة التى تقوم على الكره المتبادل ، فالزوجة  
فى أثناء معاملتها لحماتها تستحضر هذا المثل ( عرق زورا ودينهم  
مايحش مراة ابنهم ) والحماة تستحضر قول الزوجة ( بريئة يا امه من  
الحما لو كانت ملكة من السما ) . وفى الأغنية التالية لانتفك العروس  
تتهم حماتها بالاحمال فيها ، وهى لاترضى بذلك ، بل تتور وتبيع كل  
ماتملك ، فى سبيل أن تعيش حياة مرفهة لاتتحكم فيها حماتها .

أمك ياولا أمك      مش عجبانى  
تخدينى بفوش      وتمشينى بفوش  
وحلفت ليح الفوش      وأكل لحمه غانى  
أمك ياولا أمك      مش عجبانى  
تخدينى بيش      وتمشينى بيش  
وحلفت ليح الطشت      وأكل لحمه غانى  
أمك ياولا أمك      مش عجبانى  
تخدينى بزيت      وتمشينى بزيت  
وحلفت ليح اليت      وأكل لحمه غانى

كذلك تبين العروس مدى حبها لامها ، وبالتالى فتكرمها غاية  
الإكرام فى مقابل كرهها لحماتها ، وبذلك تهينها أشد إهانة .

يامهلبية ياه      أنا خت الواد ده غيه ياه



وان جلتى اسمى يتلس

لازغرد واغم الناس

واصبح لها الوزة واحنيها بالوزة

واقول لها كللى يالى نورت اليت عليه ياه

وان جتى اسمى يتلس

لاصوت واغم الناس

واصبح لها الكلبة واحنيها بالوردة

واقول لها كللى يخنى خربت اليت عليه ياه

بامهلية ياه لنا نخت الولاد ده غيه ياه

وهذه أغنية نين مايدور في الريف بين الزوجة ، وأهل زوجها .  
فالزوجة لا تقبل أى خطأ من أهل زوجها ، لما إذا انحلت هي فيجب  
عليه أن يسلحها

خليك شاهد يا فارس الشمية

خليك شاهد على عية أمك فية

إن عابت أمك لومى تكت لها

وإن عانت أختك لومى تكت لها

وإن عاب أبوك غد العباية وارميها

وإن عبت لنا قولنى السلح يا عيه

وفي المقابل نجد الحمة تصور العروس في صورة الفتاة المدللة  
التي لا تهتم بالعمل ، ولا تكترث به ، وإنما كل غايتها الأكل ، فإذا  
دعيت إلى العمل أبت وقالت ( اتركونى نائمة ) وإذا دعيت إلى الأكل  
واضت وقالت ( أدبنى قابضة ) .

باسبه يا باسبه وأنا أحب أكل الساب

فتح قرن الساب لقيت عروسه ناسبه

قلت لها قومى بطس قالت خلينى ناسبه

قلت لها قومى تفسل قالت خلينى ناسبه

قلت لها قومى ناكل قالت أدبسى ناسبه

باسبه باسبه وأنا أحب أكل الساب

وهكذا كانت أغاني الخطبة والزواج مرآة لما يحدث في  
المجتمع ، إذ صورت لنا كثيرا من العادات والتقاليد والقيم المتأصلة  
في الشعب المصري .

## ٢ - الأغاني العمل

ترتبط أغاني العمل بحياة الشعب الاقتصادية ، لذلك فهي قديمة  
قدم العمل ، كما أنها تنوع حسب تنوع العمل نفسه . فهناك أغاني  
فردية يقوم بها الأفراد في أثناء قيامهم بأعمالهم مثل أغاني الساقية ،  
والرحى ، والدراس ، وحذاء الإبل ، وأغان جماعية ، وهي تلك التي  
ترتبط بالأعمال التي لا يستطيع الفرد أن يقوم بها بمفرده ولذلك فهي  
تهدف مثل هذه الأغاني إلى تسقي حركة العمل .

وإذا ألقينا نظرة على الموضوعات التي تناولها الأغاني الفردية  
لرأيناها متعددة الموضوعات ، فقد تناول العلاقة بين الرجل والمرأة  
وقد تناول المتاعب التي تعانيها المرأة في بيت الزوجية وقد تحدثت  
عن الظروف القاسية التي يتحملها العامل أثناء العمل وقد تحدثت عن  
جكهم عامة .

على أن الملاحظة الجديرة بالتسجيل هي أن هذه الأغاني يغلب  
عليها طابع الحزن ، وقد حاول الباحث تفسير هذه الظاهرة بردها إلى  
سبن .

السب الأول : هو صعوبة العمل نفسه الذي يدفع العامل إلى  
التفنى بمثل هذه الأغاني الحزينة التي تنبع من مؤنسات قلبه .

السب الثاني : هو الظلم الذي كان يقع على العامل الأجير  
فيكيت في نفسه ، ولا يجد متفئا له سوى هذه الأغاني .

فما أصعب من أن يحس الإنسان بالظلم ، ولا يستطيع أن يفعل  
شيئا ، وما أقسى من أن يضطهد ، أو يكون غير مرغوب فيه ، على  
الرغم من تقائه في الإخلاص لمن يوجهون له هذا الظلم والإجحاف ،  
فلا يجد في المقابل شيئا فيضطر إلى كظم غيظه ، فلذا أضفنا لهذا  
الظلم الإحساس بالتعب وعدم الراحة ، اتضح لنا السب في إدكاء نار  
الحزن داخل هذا الإنسان المحطم نفسيا .

ومن هنا يبدأ هذا الإنسان - في أثناء عمله - في اخراج  
ماحبه طويلا في داخله ، ويظهر هذا جليا على ملامحه وتقاطيع  
وجهه ، فيرسم لنا صورة حزينة ، نلمحها في عينه التي انطفا برقتها من  
همومه عن طريق « كلمات » سمعها وورثها من سابقه أو ربما يكون  
نظمها بنفسه .

فتلجأ المرأة إلى الرحي ، كي تطحن عليها آلامها قبل فتناتها ،  
فلربما عانت كثيرا من أهل بيتها ، أو من زوجها ، ففرغ كل هذا على  
الرحى . فانظر إلى هذه التي تشكو من سوء معاملة أهل زوجها لها ،  
حتى إنهم كانوا يحرمونها الطعام وهو معهم .

بئاش عاشرت ناس جوعوسى والفشاش منهم  
وفشيلونى البرادغ والحمير منهم  
بكرروا فزاعى ساقوا به والمعصر منهم  
بئاش برلت الجبل بذى أصابهم  
لبيتهم غوازى وطازقم منهم

ونلاحظ هنا مدى بلاغة الصور المترادفة التي أتت بها المرأة كما  
تسجل لها أيضا الدقة في إيراد التفاصيل حتى تفهمنا مدى ما هي فيه  
من تعاسة وعذاب ، فنقول ( كسروا دراعى ) لتؤكد اللامبالاة  
النتائية ، وعدم الرحمة التي طغت عليهم حتى إنهم لم يقتصروا على  
تجويعها ومعهم الطعام ، بل ألفوا على عاتقها مهمة أعمالهم ، فقد  
( شيلوها البرادغ ) و ( لديهم الحمر ) ، وذلك كله لا ينم إلا عن أناس  
لا أصل لهم ، وهذا ما فهمناه من صدمتها عندما قررت أن تعاتبهم  
فوجدتهم ( غوازى ) لا يعرفون الشرف بل العار تاجهم .

والمرأة عندما تجد نفسها وحيدة في بيتها تبدأ - مع العمل في  
التفنى بهذه الأغاني الحزينة المعبرة بقسمها الأكبر عن آلامها  
وشجونها ، وهي نادية حطها في الحياة ، نظرا لما نزل بها بعد الزواج  
من متاعب وقبود ، لم تكن تألفها في بيت والدتها ، ولذلك تراها تصدر  
في أغانيها عن نغمة حزينة ، وتردد عبارات الندم واليأس ساخطة على  
الواقع الذي تعيشه في بيت الزوجية ، فياليتها قد تزوجت بمن هو  
دونها ، ولم تنظر إلى من هو أعلى منها والذي جلب لها الشقاء ،  
وباليتها نأت هذه البلاد البعيدة التي قدر لها العيش فيها ، وعندما تشعر  
المرأة بأن الندم لن يقيد شيئا ، لا تجد متفئالا سوى البكاء على  
المهد الذي مضى والذي كانت ترتع فيه وتلعب في بيت أبيها .

بارب أنا كان مالى دا الوعد هو اللى رمانى  
بئاس مقرر من الله دا العيش هو اللى رمانى  
باريتنى ما اتعليت ولا زوت بلد المعانى  
تايطت على الأرض ويكيت على زمانى الأولانى

ونظرا لما تعانيه المرأة في بيت الزوجية فتمنى أن لو كانت طيرا  
لكى تطير وتبعد عن هذا التعب والشقاء عليها تبرا من آلامها .

باريتنى طير ونطير فى البر نرمى جناحى  
ننزل على نجع لحباب ويساك تبسرى جراحى  
وما هي المرأة تعاني من عبء الحياة ومسئوليتها في غياب  
زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه جيشا  
وجده ، لأنها لم تنه لحظة واحدة .

باطير بامغرب على طول سلم عليه ان لقيته  
سلم عليه ان لقيته دا كان نساى مانينه

والمرأة في أغاني الرحي لم ترحم الزمان ، حيث سلطت عليه  
كلماتها لتنال منه ، وتلقى عليه العبه وتحمله كل شيء ، فتشير إلى  
أنه كان السب فيما هي فيه من هم وحزن ، وألم ، وكأنها تطلق زفرة  
تحرق ما ألمها وتحمل كل معاني التعب ، ونجدها كما لو كانت مقبلة  
على الانتقام من هذا الذي يسمى الزمان فتقول :

والله يمازمن أنا قللى نعب ويساك  
فعدت احابلك يمازمن ومهوش نافع حبال ويساك  
أصلك زمان ردى شين يضيع الأصول ويساك

ونلاحظ هنا جوا نفسيا هادئا من خلال كلمات بسيطة تجعلنا  
نحس بما فيه هذه المرأة من ضيق ، حتى تبدو وكأنها تعاقب انسانا  
عزيزا عليها ، وعندما يتأكد لها أن هذا الزمن لا تنفع معه المحايلة ولا  
حتى العتاب ، فتبدأ في شن هجومها عليه .  
وهذه أغنية أخرى تظهر مدى ضعف المرأة أمام هذا الزمان  
المستول عن أخذ حبيبها ، وضياح حقها ، وكبدتها ، وهي لا تستطيع أن  
تفعل معه شيئا .

ليه يمازمن بتكابدنى وأنا ساكت  
وأخذت الحباب من قصاد عيني وأنا ساكت

وهذه المرأة التي تعاني مرارة الظلم والتعب ، تنظر إلى الحياة  
بنظرة تشاؤمية ، وتحس بمرارة هذه الآلام التي يحسها غيرها من  
الناس ، فتري أنه لا يخلو إنسان من الهم والحزن حتى الحصى في  
الأرض .

باريتنى طير ونطير فى البر نرمى جناحى  
ننزل على نجع لحباب ويساك تبسرى جراحى  
وما هي المرأة تعاني من عبء الحياة ومسئوليتها في غياب  
زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه جيشا  
وجده ، لأنها لم تنه لحظة واحدة .

ويأتى الرجل في أغاني التورج والدراس ليصور لنا - في نغمه



حزينة - القيم الأخلاقية ، والعادات والتقاليد المتشعبة بل والمتأصلة في نفوس أهل بلدتها ، كما يصور لنا حرمانه من العيش في رغد وترف وملئ مايعتبه من شدة العمل الذي يقوم به ، كما يصور حرمانه الدائم من محبته .

فها هو الرجل - في أثناء دوران الماشية على الجرن - يقدم النصيح لأخيه مصورا بعض المعتقدات الموجودة في المجتمع المصري .

يا أخى سيب العكر واشرب من اللى راق  
هو العكر ينطع هو العكر ينداق  
يلما كت كت أحجه يلما كت كوراق  
يلما كت كت أحجة للبحر لما راق

فهو يقدم النصيح لأخيه حين يقدم على الزواج ، إذ يجب عليه أن يتعد عن الفتاة التي تجر له المشاكل مهما كان جمالها وقد عانى هو نفسه من هذه المشكلة حينما كتب ( أحبة ) كثيرة ليستوى محبته الجميلة ، ولكنه استطاع - بكتابه هذه - أن يجعل مياه البحر صافية لكنه لم يستطع أن يستويها .

كما أن هذه الأغاني تصور الحرمان من العيش في ترف ، وتصور شغل الحياة ، وتعتمد تصورات العامل على تحويل شكل الكلمات مستخدما المقابلة بين فئات الشعب .

ناس بتلبس قفطابين وناس تشيل على القفا طين  
وناس تنطى بالبطاطين وناس بتفرق لحد البطاطين

فالقفاطين ، وقفاطين ، حروفهما واحدة ، ولكن معانيهما مختلف ، فالأولى بمعنى القفطان ، وهو ثوب لرجال الدين أما الثانية فتكون من جزاين ( القفا وهو خلف الرقبة ، ( وطن ) وهو الطين المعروف ، وكذلك ( البطاطين ) فالأولى معناها الغطاء ، والثانية تتكون من جزاين ( البطا ) بمعنى الإبط ، الطين المعروف .

كذلك تصور لنا هذه الأغاني شدة ما يعانيه العامل في مكان العمل ، فهناك حيث يعمل لا يوجد مايقناته ، ولا يشربه ولا شيء سوى الرمال الناعمة تحت لهيب الشمس المحرقة .

هناك لا براد ولا كباية غير الخلا والسرية والحرارة ولذلك فهو يخاطب نفسه ويناجيها ، ويصبرها ما تعانيه من آلام بأن يعطيها الأمل بالذهاب إلى البيت والبعد عن العمل وهذا يعد بمثابة

عيد لها . كيف يوم العيد يوم تروح كيف يوم العيد كيف يوم العيد تخلص قديمك وتلبس جديد

أما الحذاء ، فهذا خاص بالبدو الرجل الذين يشترون في صحارى مصر ، كما في مرسى مطروح ، وبعض الواحات ، وسيناء وأجزاء من الفيوم والصعيد . وحياة الحادى غير مستقرة في مكان إذ يتنقل من مكان لآخر حيث يوجد العشب الذى ترعاه الجمال ، لذلك فهو يعاني معاناة شديدة لاتقل عن ذلك الذى يعمل في الحقل . فهو يعبر لنا عما يعانيه في تنقلاته من فرقة وبعد عن أهله وأولاده ولا يجد له سلوانا سوى الدموع .

يساعين مالك تلمعى ندمع على الفرقة وقلة مجتمى  
مقدر عليك وسار يساعين مايسبك وسع

ولذلك نراه يأمل - وهو دائما يعيش على هذا الأمل - في الله كثيرا في أن يعود لأهله ويوزورهم . فإذا أغلقت جميع الأبواب فهناك باب الرحمن مفتوح له ولغيره .

وان قفلت الأبواب تجى من فوق  
تنزل على لعباب تبسل الشوق

وهو يدعو نفسه إلى التفاؤل والأمل ، ولذلك يأمر مداحه أن يضرب الطار ويطريه لعله يرتاح بعد هذا الشقاء .

واضرب لها بالطار يامداحى  
واياك من بعد الشقا ترتاح

أما المزارع الذى يلدور الساقية ، لىقى الأرض فينقى لكى يسلى نفسه ، ويريح عنها عناء العمل .

ساقية بتلدور بين السما والأرض  
دى ساقية بتلدور باسواقها المصطفى  
ويابنات الحور أرض خضرها النى

صبت تشع نور بين السما والأرض

### الغنى العمل الجماعية :

وتلك هي الأغاني التي يقوم بها الأفراد المجتمعين ، والتي تنسج لهم حركة العمل . مثل أغاني جمع القطن ، أو نقية الدودة منه ، وأغاني حفر الآبار في واحات مصر .

وبالنسبة لأغاني جمع القطن ، أو مقاومة الدودة ، فالعمال ينقسمون إزاءها قسمين : عمال يعملون في أرضهم ، وعمال يعملون ماجورين .

ونلاحظ على القسم الثانى أنه يعبر عما يعانيه العمال من ظلم وتعب . وعلى الرغم مما يعانيه العمال من تعب ومشقة وظلم فإنهم صبورون دميون على عملهم ، يقول محمد زغلول سلام عن المصريين في كتابة الأدب في العصر الأيوبي المصريون يعيشون الحرية لأنفسهم ، ولبلدكم ، ويكتمون الانفعال الثائر الذى يطبع الأعراب مثلا . وقد يصل بهم الصبر إلى نوع من التملق والمداهنة لهذا الخولى الذى يستأجرهم .

ويعودة ويعودة ياغيطننا يا جوتانى  
وتعيش يا خولينا وتجنبا ثانى  
تخلى خولينا اليه أبو شمبة  
يزمى بعينه يوقف النورية  
تخلى خولينا اليه أبو نضارة  
يزمى بعينه يوقف السوارة

وفي هذه الأغنية نراهم يستجدون هذا الخولى كى يتركهم يصرفون إلى بيوتهم .

والنى ياخولينا تطلعن والننى ياخولينا تطلعن  
السكة بعيدة والحمارة بليدة والننى ياخولينا تطلعن  
البطن جاعت وفرغت حتى الركاب انخلعت  
والننى ياخولينا تطلعن

أو ياخولينا يا أبو جبة صوف طلعننا اعمل معروف

أما حين يخلون لأنفسهم ويأمنون مكر هذا الخولى ويطشه فإنهم يفتنون .

ياخولينا يابن الحمارة طلعننا يابن القنودة

وفي أثناء عملهم نجدهم يستعطفون مظاهر الطبيعة  
ماتطرى ياخيالة ما تطرى على الشغالة  
ما تطرى يا عصرية ماتطرى على الأجرية

أما القسم الأول ، وهي تلك الأغاني التي يغنيها من يعملون في أرضهم ، فنلاحظ عليها نغمة الطرب على الرغم من صعوبة العمل ، وذلك راجع إلى الفرحه بحصاد المحصول ، أو مقاومة الدودة ، وربما تربط هذه الأغاني بين العمل والزواج . فهؤلاء الذين يعملون في النهار ، هم أنفسهم الذين يشاركون في أتمام حفلات الزواج ، وهم حين يعملون إنما هم مدفوعون في عملهم بالسعى إلى تحقيق حياة أكثر سعادة ، ولذلك يشبع في أغانيهم - في أثناء العمل - مايعبر عن أملهم في أن يعود عليهم هذا العمل بالسعادة والاستقرار الذى يحقق لهم الزواج ، فالبئات في أثناء العمل في مقاومة الدودة كن يغنين :

القطن لوز ياأبا الحاج  
وأنا عابزة اتجوز يا أبا الحاج  
والقطن نور يا أبا الحاج  
وأنا عابزة اصور يا أبا الحاج

وهم دائما يروحون عن أنفسهم عناء العمل ، بالتغزل في المحبوبة ، أو بمحاولة اتمام عمليات زواج وهمية - في أثناء العمل - بأن تقوم إحدى البئات بدور الخاطبة وتغنى :

● المغنية يا امه يانا لاجوزكم  
- المردودون مين ياخية مين ياخية  
● العبد اذا كان يعجبكم  
- خديه انت خديه انت  
● خديه يانا خديه يانا  
● ياسعدى يانا ياسعدى يانا

أما أغاني حفر الآبار ، فهي خاصة بواحات مصر حيث يقوم الرجال بحفر الآبار لرى الأراضى الزراعية ، والجدير بالملاحظة أن أغاني حفر الآبار ... ارتبط موضوعها بالعمل نفسه ، فهي لاتتخذ موضوعا غيره ، ويرجع ذلك إلى أن مثل هذا العمل يحتاج إلى التركيز



الشديد ، ذلك أن أي خطأ في العمل يمكن أن يوقع بالعمال أضرارا جسيمة . فمثل هذا العمل يحتاج الى كلمات خاصة تدخل في نفوس العمال الامل وتشجيعهم على بذل المزيد من الجهد . . . . . ومن الملاحظ أن ( الأسطة ) وهو الذي يتابع حركة العمال يحاول أن يسر على العمال هذا العمل الشاق ، فيأني في أغنيته بكلمات تشبع في نفوس العمال الامل فتراه يقول ( حد يدكم كل ) ( كل في التحجيرة ) ( حد يديكم عدا ) . ( ها يارجال ) ( المية طلعت ) . . الخ وذلك لكي يثد من أزرهم ، ولا يجعل اليأس يتسرب الى نفوسهم ، لأن طبيعة هذا العمل تحتاج الى جهد كبير وصبر طويل .

### وهذه نص أغنية حفر

صلى	صلى	صلوا عليه
ها	يارجال	صلوا عليه
ردوا	عليه	" "
والله	هانت	" "
هانت	وسانت	" "
رينا	بكرمنا	" "
وحد	يدكم عدا	" "
والمية	طلعت	" "
وشلوا	معايها	" "
ابنك	ياريس	" "
ويفرجها	ريس	" "
هايا	كريم	" "
وحد	يدكم كل	" "
كل	في التحجيرة	" "

وهكذا كانت هذه الأغاني منسقة لحركة العمال في أثناء العمل .

### ٣ - البكائيات

البكائيات أو العبد نوع من أنواع التعبير الشعبي لجأ اليها الانسان للتنفيس عما ألم به من حزن عميق نتيجة فقد عزيز لديه . فقد وقف الانسان مكتوف الأيدي أمام الموت لا يستطيع أن يفعل شيئا ، يفكر كثيرا في مصيره ، ولما لم يجد معينا ينسبه مصيته ،

لم يكن له طريق سوى البكاء ، اطلاق العنان لعاطفته للتعبير عما يحس به تجاه ، الموت والأموات .

وبكائيات من أشد أنواع أدب المناسبات اختيارا ، فهي تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختتمت في نفسية المرأة حقبة طويلة ، فأصبحت حين تقعد للبكاء تستقطب ميراثا عريضا من الضغط .

وبكائية تعمق وجدان سامعها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المترعة من واقع الحياة والتي تعبر عن حزن المرأة الفاجع وشجنها المرير اثر فقد عزيز لديها .

ولم تترك البكائية فردا الا ورثته فتناولت بالرناء الأب ، والام ، والأخت ، والابن ، والابنة ، والشاب والطفل ، واليتيم . وسنين كل ذلك .

وكانت الفجيعة الكبرى هي موت الأب أو رب الأسرة ، فالكل في حاجة اليه ، وكأنهم أصبحوا ضعفاء بعد موت هذا الأب ، ولقد كثرت البكائيات حول الرجل لما له من أهمية كبيرة ودور كبير في حياة الأسرة فتقول الابنة راتية أباهما :

ياأبويه بعثا ولا قبضت فلوس  
دا أمر الله محدش يحوش  
ياريت ياأبويه عيني اليمين تفاديك  
وأدى الشمال أقعد بها جنينك  
ياريت ياأبويه يعاود تناسي  
وأشيل برأس زى جيرانى  
حلف زماتى مايهنيسنى  
ولا بروس الناس يساوينى

ولم تنس الابنة أو الأم أن تصور الحالة بعد رحيل رب الأسرة ، اذ فقلوا عائلهم وأصبحوا يبحثون عن يعولهم بعده :

رايح تغيب ياأبويه وصبت عليه مين  
وصبت أخوك إناك يكون حنين  
وصبت عليه مين فى العيلة  
ويكون حنين يحمل الميلة  
ياما أنت رقيق القلب ياأبوية  
رايح وتكلى على أخوية  
ياما أنت رقيق القلب يابى  
رايح وتودعنى على غى

الناحات بمقبرة واموزة بالمر الغربي بالاتصر





ويبدو جليا غلغ صفات الحياة على هذا الميت من خلال الحوار الذي دار بينه وبين ابنته ، وهذا يؤكد مدى الطرافة في المعاني التي تسم بها البكائيات .

ولأن المرأة - كما هو معروف عنها - « مكسورة الجناح » فهي أشد الناس تأثرا بوفاة الأب فتبدأ في بث حزنها إلى أمها أو إلى الساء عامة حتى يشاركها هذه الفجيعة ، فبعد أن رحل المتكفل بها لجأت إلى أقرب الناس إليها وهو عمها عليها تجد عنده الحنان الذي فقدته ، والمأوى الذي حرمت منه .

فتقول :

رحمت لعمى مديت له ايديه  
فقال لي شيلة كل يوم جاية  
عمى وكنتى بلح طايب  
جيتك عليه بس أبويه غايب  
عمى وكنتى بلح ولحمون  
جيتك على راسي بس أبويه مغبون

ومما يزيد من حرارة البكائية أن تعيش المرأة الذكريات التي قضتها مع هذا الزوج ، وتتصوره في الأماكن التي عاش فيها تقول :

نازل من المقعد يهز أنه ( طوله )  
وعبايته الحلوة تجر وراءه  
نازل من المقعد يهز ايديه  
وعبايته الحلوة تجر عليه

ويظهر هذا الوصف في البكائيات كثيرا فلا تعتمد الباكية على ذكر الخطوط العامة ، بل تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة ، والصور العديدة التي تجعلها تفرق في ذكريات المتوفى فتزيد لوعتها وحرقتها .

وتندرج مع الفجيعة لأنات إلى موت الأخ وما يحدثه موته من آثار على أفراد الأسرة . فكانت الأم تنظر له على أنه السند القوي لآخيه ، وأنه بمثابة ذراع الذي يعتمد عليه في الحياة ، وتنظر له الأخت على أنه كالأب تماما ، وهو الذي يحل مشاكلهم ، ويكون يته ماوى لهم في أى وقت .

الأم :

اخوك يقول آه يادراعى اليمين  
دراعى انكسر وأنا أعيش بيمين  
اخوك يقول آه يادراعى

ياسمن حاسى وقع من ايديه

وتقول الأخت :

والله يا أخويه من الخير شعبانة  
منقعد شوية بس زعلانة  
والله يا أخويه من الخير شعبانين  
منقعد شوية بس زعلانين  
بيت الحباب شرق ولا غرب ؟  
رحت أخشه ظلم عليه الدرب  
انهى طريقه يا أخويه آجى منها ؟  
اليمين عمت وأنا بطلبها

ولا يمكن للبكائيات أن تهمل الشباب زهر الحياة فأفاضت في الحديث عنهم ، ولأنهم - وهم في مقتبل أعمارهم - لم يفت الموت أن يسيهم من كأسه المر ، فبكائياتهم عن الشباب تزداد حرقة ولوعة . فهاهى الأم تحسر لفقدانها أعز شيء في الدنيا ، وهو ابنها المقبل على الزواج ، إذ تجرع من كأس الموت ، وترك أمه تقابل هذه المصيبة فتصور لنا ليله في وضع الجثة في يديه ، ( وهي عروسة ) ، وكيف يؤثر فيها موقف رفاقه ، وهم يمضون دون أن يكون معهم فتقول :

كان خاطره في ايده يجنيها  
ويفوت على العممة يوريها  
كان خاطره في ايده يفتقها  
ويفوت على الجدعان يفرحها  
كل الشباب مزهر وعايقين  
وانت اتكبت يا أخويه في دفتر الغايين  
كل مايجى العيد أعيط عليهم  
وكل مايهل الهلال جديد  
كل الشباب زيك ومن طولك  
وايش عجب انت خفى ذولك  
تعال يا صاحبا من حداك لحدا  
خطرت عليه مشيتوا وياك

وللأطفال نصيب مما آلفته الباكية ، فالحزن هنا له طعم خاص ، فالموت لا يتهاون ولا يتفاخى الساعة التي يحل فيها أجل ابن آدم .

وهؤلاء أطفال أبرياء حرموا من لذة الدنيا فرحلوا عنها ليركوا لنا العبرة والعظة . فانظر إلى تلك الأم التي خرجت تبحث عن ولدها الذي مات ، فقد دفعها الحزن والألم إلى البحث والسؤال عنه في دنيا لا مفر له فيها فتقول :

يا جارتى ما تفتحى بابك  
إياك يكون ولدى مع أولادك  
مافتش عليكم مرضعة بالليل  
والحجر يطلب واللبن للليل  
مافتش عليكم مرضعة بدى  
والحجر يطلب واللبن بجرى

ونلاحظ هنا أن ثمة دافعا آخر دفعها إلى البحث ، وهو موعد رضعة ابنها ، لأنه معتاد عليها ، ففى غيبتها كاد ثديها أن يتفجر من تجمع اللبن فيه ، فلم تحتمل هذا ، فلعبت تبحث عنه حتى ترضعه ونهدا ثورتها وحناؤها . وهذا يصور مدى الحنان والمطف من جانب الأم التي لا تطيق البعد عن ابنها

ياسيدى يما الضنا خالى  
وان بيت بره مطرحة خالى

لما الأم فهي الحية في البكائية ، لأنها بمثابة الوعاء الذي تنكب فيه الهموم . ففتلها تنسى الابنة همومها وأوجاعها ومشاكلها ، فتند موتها تصدم الابنة فتقول :

خبطت على الباب ، والباب خد وشى  
ملقيتش حية تقول لي غشى  
كان ليه حيه أخيب وأحيلها  
ياريت كان الموت ناسيها  
كان لي حية من بعيد جيه  
وايلها في الود مرغبة  
حق والنبي ما حد زى الأم  
زى البدن يركب على الكم  
والأم بمثابة الأخت ، والصدقة لا يبتها تحس بما تحس وتنشر

بما تنشر ، ونعرف ما يندور بداخلها دون أن تتكلم ابنتها فعندما تموت الابنة توصى الوجعة أو المصية - وهذا أجمل ما فى البكائيات من تشخيص - بأن تأتى لأدنها وأختها وأخيهما فقط فتقول :

يا لوجيتى ما توجى إلا حبيتى  
ولا توجى إلا أمى وأختى شقيتى  
ويا لوجيتى ما توجى إلا حبابى  
ولا توجى إلا أمى وأخوة ابن والدى

ولم تكف الباكية بإيراد التشخيص على الموت أو الوجعة بل تعدته إلى القبر نفسه ، وأثقلت حوازا بينه وبين الميت وكان الباكية ، واقفة على ساحل بحر تغرف منه وتصب في بكائياتها .

والقبر قال لك انزل داتا جيتيه  
خايف انزلك تبهدل الحيلة  
والقبر قال لك انزل داتا الجنة  
خايف انزلك تبهدل اللمة  
وسط دراعة في الدرج ونام  
وقال ان غلبته ماعليه ملام  
خط دراعه في الدرج وورقد  
وقال ان غلبته ماعليه عتب

وانظر إلى هذا الحوار الذي دار بين الأم وابنها فلا ينبغى في الموت ولا القبر ، مهما كانت المكافأة أو عظمة المكان ، والأم التي تود أن تضحي بنفسها من أجل ولدها .

أوهوا تنزلونى دا القبر يفتنى  
وان كان حرير ودوايره صينى  
أوهى تنزلونى دا القبر يؤلمنى  
وان كان حرير ودوايره قطنى  
لكان علمى بالهوان بعديك  
لحطيت رجلى في الخشب قبلك  
ما تقولى لمرتى دنا من البلد ماش  
وولادى حداك مشهونهاش  
ما تفتحوله القبر بالبدلة  
يشم الطراوة ويغير البدلة



ماتت حولة القبر بالدبوس  
بشم الطراوة وبغير الملبوس

لين التامى وفين وادبهم تحت الحيطان والريح عليهم  
والله التامى وورعهم مقطوف وقعدهم وسط العيال معروف  
والله التامى تعوز خزائن مال والعال يخلص والتامى صغار

كللك تصور البكائيات حال الأطفال التامى بعد موت والدعم ،  
فحالهم لا يخفى على أحد ، وجلوسهم بين الأطفال وهم منكرو  
رموسهم معروف .

وهكذا كانت البكائيات متفسا لما يحويه صدر المرأة من حزن  
عميق نتيجة فقد عزيز لديها .

## الموسيقا والغناء والرقص

- الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية
- الرقص الشعبي في مصر
- الألعاب الشعبية في مصر
- الموسيقى الدينية جذورها التاريخية وخصائصها
- الآلات الموسيقية الشعبية





# الموسيقا الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية

بقلم : محمد عمران

ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تسم بالمرونة بحيث تقبل التغيير والإضافة مع الاحتفاظ بتناسق دائم بين الإبداع الجماعي ، والإبداع الفردي والحفاظ على التراث وإبتداع الجديد من ناحية أخرى .

على أنه من الممكن أن يطلق مصطلح ، « موسيقا شعبية » على الألحان التي أبدعها فرد بذاته وذابت في التراث الشعبي الحي غير المدون لجماعة ما ، ولايستوعب هذا المصطلح الألحان المؤلفة التي وصلت جاهزة لجماعة ما ، وانتشرت بينها دون أن يلحقها أى تغيير . ولم تحظ الموسيقا الشعبية المصرية بجانب بارز في مجال الاهتمام بموسيقا الشرق العربية وهي لم تنل تقديرها إلا منذ انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول في عام ١٩٣٢ عندما لفت النظر الى وجودها وقيمتها الفنية . فقد رأت أن هناك إلى جانب موسيقا الحضر الفنية الموسيقا البسيطة . . . كأغاني العمل وأغاني الصيادين والأطفال والمناداة في الشوارع . . . وهي في الغالب غير معروفة وقد تضيع في حركة التقدم السريعة الحالية ، وهي مهمة ليست فقط لأنها تقاليد وطنية قديمة بل أيضا لأن بدائيتها قد تساعد على فهم الموسيقا التقليدية فهما أوضح . .

وقد جاء هذا الاعتراف بقيمة الموسيقا الشعبية ردا على هؤلاء الذين كانوا يرون في الموسيقا الشعبية شكلا محرفا وفاسدا للموسيقا القديمة التقليدية أو هي نوع من تبسيط عمل متقن حتى يكون في متناول الشعب الجاهل وهناك اتجاه آخر يرمى إلى أن يعد الموسيقا الشعبية ظاهرة إقليمية محلية متأخرة عن التقاليد الموسيقية الأصيلة أو ذات علاقة واهية بأصول الموسيقا التقليدية .

يطلق مصطلح « الموسيقا الشعبية » أو « الموسيقا الفلكلورية » على الإبداع الموسيقي الخاص بالجماعات الشعبية ، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن هذه الجماعات - وهي من أهل الريف في الأصل - تتميز بأنها أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية التي تولف هذه الجماعات جزءا منها . وهذه الجماعات

كما تدل على ذلك مآثوراتها لا تتعرض لمثل ما تتعرض له المدينة من التنوع والمغايرة في الثقافة والاقتصاد ومراحل التعليم وأنواعه ، لذلك فإن أفراد الجماعة الشعبية يسهمون برصيدهم المعرفي في التراث الحضاري في أنماط الحياة والعادات والمعارف والفنون ومنها الموسيقا بالطبع .

ويرى الدارسون أن الموسيقا الشعبية حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل السماعي ، وأن العناصر التي تشكل التراث الموسيقي الشعبي تعد إرث الماضي بقدر ما تعد إبداع الحاضر للفرد الخلاق أو إبداع الجماعة في انتخاب الشكل الذي يستقر عليه اللحن . وليس من شك في أن صفة الدوام تتحقق للموسيقا الشعبية عن طريق السماع بالتدوين ، ولكي تظل هذه الموسيقا محفوظة في







الرباب المعروف برباب الشاعر

أن غطت هذه الموسيقى كل جوانب الحياة في المجتمع الشمي ، ذلك أنها تصاحب دورة الحياة من الميلاد والطفولة ، والمراهقة والزواج ، والوفاة فضلا عن مصاحبتها حياة الإنسان الفرد في عمله ولهوه وأفراحه وأيضاً في تصورات الاعتقادية .

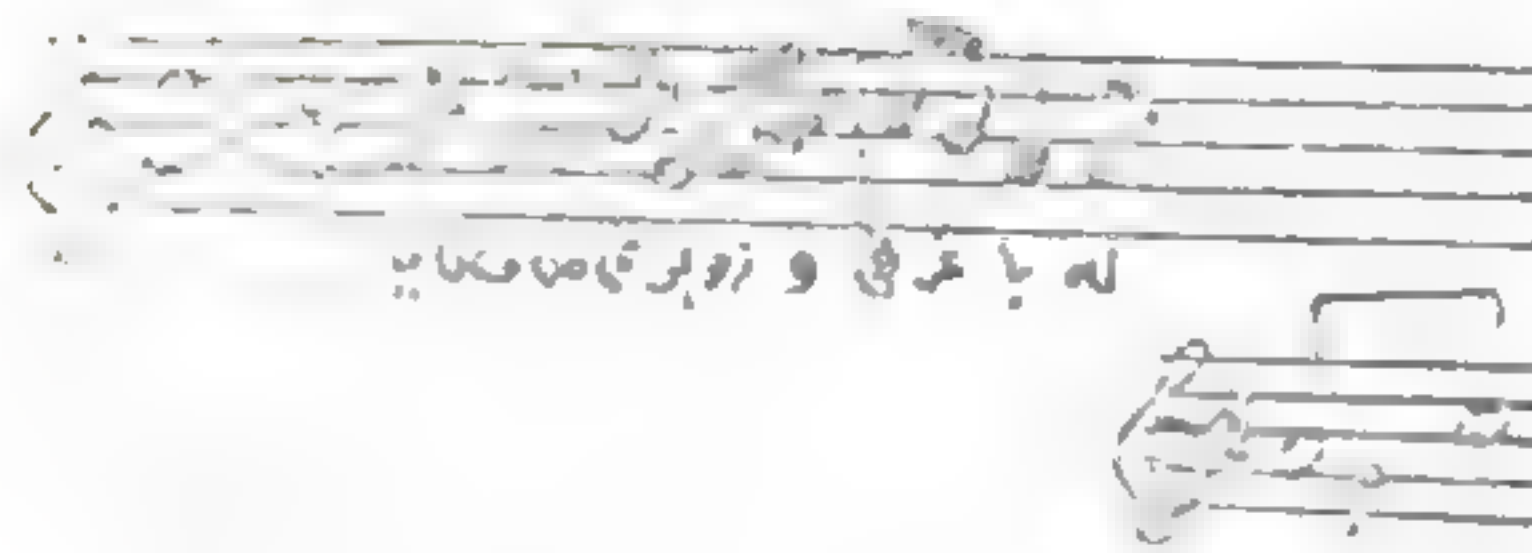
وفي هذا المقام نعرض لأبرز هذه الأشكال وأكثرها ذيوها مهندسين مما خلصت إليه جملة المحاولات التي تمت في مجال تصنيف الموسيقى الشعبية المصرية ، بحيث يسهل توضيح هذه الأشكال ، والتعرف عليها .

### أولاً - الأشكال الغنائية وفق دورة الحياة :

#### ١ - أغاني الطفولة :

وتشمل الأغاني التي تؤدي للأطفال ، مثل أغاني السبع والختان وأغاني تهنيئ الأطفال وتوبيخهم ، وهو شكل من أشكال الغناء تؤدي السيدات وخاصة الأمهات والجدات ، كما تشمل هذا الشكل الغنائي الذي تشترك في أدائه مجموعة السيدات والبنات المحفلات بهذا المناسبة . وهذا الشكل الغنائي يتكون عادة من نصوص أدبية تدور معانيها حول هذه المناسبة ، والمثال التالي « من إقليم القيوم » وهو من النماذج الغنائية التي تؤدي في سبع المولود .

يام الصغير زوقي غرياله  
والزهر خد من يدنا واداله  
يام الصغير زوقي غرياله  
والسعد خد من يدنا واداله



وتردد إحدى السيدات - عادة ما تكون القابلة - « الداية » عبارات مثل : اسمع كلام أمك ، اسمع كلام أبوك ، أوع العيال في الشارع بغلوك ، وهي نصائح مجازية بالضرورة ثم تستأنف الغناء :

ربنا ياربنا

بكبر ويقي زينا أوبكر ويقي قدنا .

وتعود إلى ترديد عبارات نثرية أخرى تطالب فيها بالمعطاء فتقول : ياللا يا ست العريس ... ياللا ياخاله العريس ... ياللا يا حمة العريس هاوزين البقشيش ... العاشق في جمال التي يصلى عليه ، ياللا اللي هاوز يحط بقشيش المولود ، اللي هاياخله من حجرى يجب الحجز بتاهه .. الخ .

وإذا تسامنا حقا عن تاريخ الموسيقى القديمة نفسها وعما إذا كانت الموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية ترجمان معا إلى أصل واحد بصرف النظر عن السؤال من أيهما نشأ أولا ، فإننا نعرض أنفسنا لمحاولة تاريخية قائمة على المثال الأوروبي فالموسيقى الشعبية في الغرب انفصلت تدريجيا وشكل واضح عن فن الموسيقى الأكثر إتقانا وأناقة وبما بقيت الموسيقى الشعبية وقفا على الفلاحين واحتضت الموسيقى الفنية بالطبقات المثقفة والراقية وتحملت الموسيقى الشعبية سبب ظروف اجتماعية وثقافية غير ظاهرة في قوالب انضمت إلى مخلفات الماضي وأصبحت جزءا من التراث الفني الشمي التابع لكل بلد أو كل إقليم أو كل مجموعة عرقية وهذا ماحدث في الشرق العربي فالموسيقى الشعبية تحافظ على كيانها المستقل عن الموسيقى المتقنة أو الرسمية ومن الصعب تحديد بدء الظروف التي استقلت فيها عن الموسيقى الفنية الراقية صحيح أن التعبير الموسيقي العربي تطور بعد ظهور الإسلام في اتجاه مزدوج بتأثير الفن البيزنطي والفن الفارسي . ونشأت تدريجيا بخاصة في قصر الخلفاء ، وفي الحواضر الكبرى كخداخ ودمشق ومصر وقرطبة ، موسيقا متقنة أخذت تتعد تدريجيا عن موسيقا البدو البسيطة ، بينما استقرت الموسيقى الشعبية في الوسط الريفي وظلت محتفظة ببساطتها وروابطها ولصيقة بالحياة اليومية . . على أن هناك قول آخر يرجع نشوء الازدواجية في الموسيقى في مصر - إلى مراحل تاريخية أكثر قديما غير أن مايعنينا في هذا المقام أن الحدود بين طريقتي التعبير بالموسيقا - رغم هذه الازدواجية - ليست فاصلة مما مكننا من أن نرى التعبيرين الموسيقيين الشمي والفني يعيشان جنبا إلى جنب وقد يمتزجان امتزاجا متناسقا . ويبدو أن الحنين الدائم إلى أصول الموسيقى الشعبية بصفة عامة دفعت بعض الفنانين التقليديين إلى استلهام التراث الموسيقي الريفي أو البدوي ، وإلى إعادة ذبوع نوع من الفن الشمي ذي الطابع الريفي أو البدوي أو الساحلي .

والحق أن ما يجمع بين الموسيقى الشعبية وموسيقا الشرق عربية أو الرسمية ، ليس فقط ذلك التحديد الممكن لطريقتي التعبير المشابهتين وحسب ، بل هناك من التقارب ما هو أكثر من ذلك ، فهناك عناصر بنائية موسيقية وكثير من الصبغ تشترك فيها الموسيقى العربية وموسيقا الشرق عربية . . هذا فضلا عن أن هناك قاسما مشتركا يتمثل في المقامات الموسيقية والضروب والإيقاعات المستخلصة في كليهما ، بيد أن الموسيقى الشعبية تأتي دائما في تراكيب لحنية على جانب من البسيط ، فيسهل أداؤها وتداولها دون أن تفقد - مع ذلك - قيمتها الجمالية ودورها الاجتماعي .

وإذا كانت الموسيقى الشعبية - بذلك - أخذت مكانتها في المجتمع الشمي - ذلك في مواجهة الموسيقى المتقنة والرسمية في مجتمع الخاصة في الحضر والعواصم الكبرى - فإنها بذلك راحت تتسع في أشكالها وتراكيبها حاملة ذات السمات والخصائص التي تميزها . وهذا الأمر قد دعا بعض الباحثين إلى محاولة تصنيف هذه الأشكال والأنواع والتراكيب الموسيقية حسب مناسبات أدائها ، فكان



وفي مناسبة ظهور الطفل تغنى نصوص من بينها النص التالي :  
وهو من نفس الإقليم :

فوت به على بيت عمه يامزبه  
فوت به على بيت عمه عمه السيد  
يديه النقوط في كمه يامزبه  
فوت به على بيت عمه يامزبه  
فوت به على بيت عمه ، عمه السيد  
يديه النقوط في شاله يامزبه  
فوت به على بيت سيده سيده السيد  
يديه النقوط في إيله يامزبه



الشعري - على تكرار مد بسيط تدور في الغالب حول آمال الأم في مستقبل ابنها كان تقول :

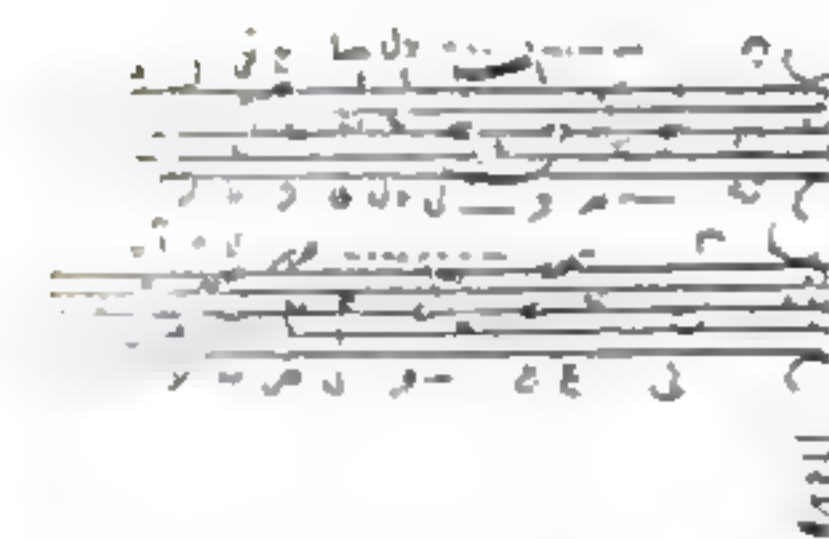
هيه  
أنا ربه يظاظي  
وانا ربه يظاظي  
والعباية عليه حجازي  
كنت فين ياحبيبي غايب  
كنت بحبي الغوازي

وقد تدور حول مداعبات ساذجة محبة

تنا نام ... تنا نام  
يللا نام باللا نام  
وادبح لك بطة  
وجوزين حمام  
ياكلهم ابني ويهدى وينام  
تنا نام .. تنا نام

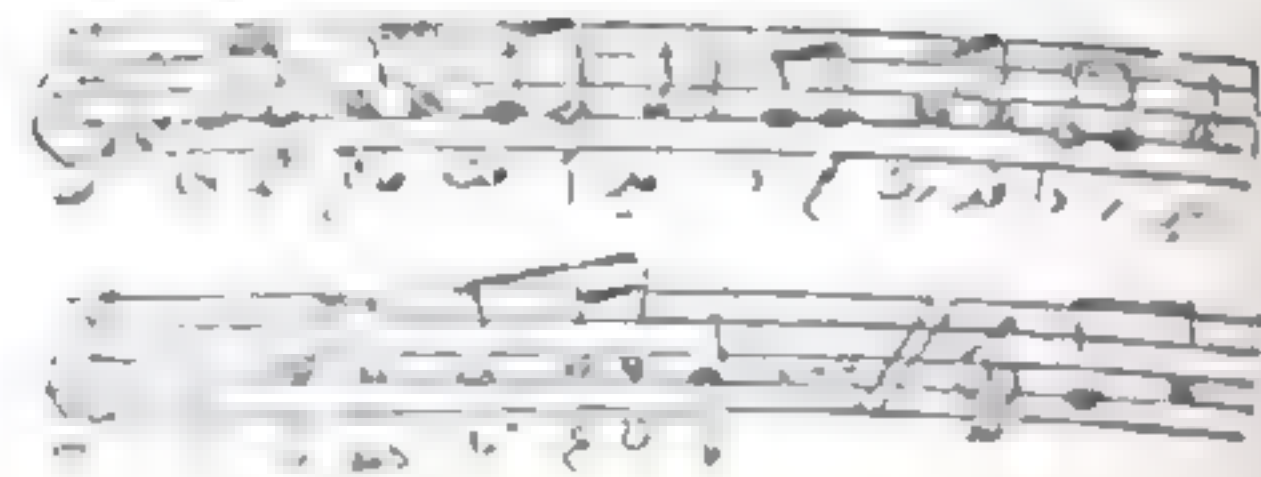
وتؤدى هذه الأغاني - عادة بقطع لحني بسيط خال من المسافات أو القفزات الصوتية الكبيرة ، بل إن مسافته تأتي غالبا ضيقة .  
ماتكون المقاطع اللحنية لهذه الأغاني من درجات صوتية لا تتجاوز - في الغالب - ثلاث درجات صوتية ، وإن زادت لا تتعدى استخدام أربع درجات ، وتكون الدرجة الرابعة - في الحالة - هي أقصى نقطة ، في الاتجاه الحاد في الشكل أو للمقطع وقليل ما يحدث ارتكاز أو تأكيد لوجود هذه الدرجة الشكل اللحني للمقطع المستخدم وفي العموم تعد الدرجات التي تنحصر بين الدرجة الأولى وبين الدرجة الثالثة - من الجنس في سلم المقام - هي الدرجات الرئيسية التي تتكون منها المقاطع المستخدمة في هذه الأغاني وتكرر هذه المقاطع تبعاً لمقاطع النص الشعري كما تؤدى بإيقاع بطيء يتوافق مع حركة تر الأم على كف الطفل أو هزه كما نلاحظ أن المقاطع اللحنية تتوالى أن يوصلها أو يربطها ببعضها البعض وحدة إيقاعية مستمرة وإنما بعد كل مقطع بوحدة الإيقاعية يستمدّها من ميزان الشطرة الشعرية وكلماتها ولا يصاحب الأداء أي آلات أو أدوات موسيقية وإنما تعتمد على توثيق صوتها للسيطرة على الوحدة الكلية للأداء .

يا وليدي اللي ولدته  
في حصاد القول وجيته  
بطيخ وجيني  
آل ولا ضهري شكيت به  
يا ولاده وبعد حين  
يا عاشش على النخيل  
يا عطية رتنا  
يا هدية للصايرين



ونعمة أغان من هذا الجانب تؤديها السيدات فرحة بالمولود الذكر والمثال التالي من مدينة المطرية محافظة الدقهلية

حماة حمامة أمير  
ولحرت في الدار بير  
وطلع منها معالك  
وطلع منها وزير  
وطلع منها فلان ابن فلانة



كما تردد أغان أثناء تعليم الطفل ، وما هو ذا مثال من بورسعيد

تانا .. تانا خط العتبة  
تانا .. تانا وانسد ياير  
تانا .. تانا قام الامير  
تانا .. تانا بحرك ناشف

هذا وتكثر الأغاني التي تؤدى للطفل بكثرة ماسباتها ، منها على سبيل المثال الأغاني التي تؤدى لدفع الطفل إلى التعفّف والأغاني التي تشجع الطفل على تناول طعامه ومساعدته على الفطام ونطق الكلمات



وتغنى هذه النصوص في الحان تأتي على نحو يبرز معه نوع المقام الموسيقي المصاغ منه أو على الأقل نستطيع معه تعيين نوع الجنس الموسيقي ، ويرجع ذلك إلى أن عدد الدرجات الصوتية المستخدمة في هذا السياق ، وأيضاً المسافات التي تصنعها هذه الدرجات تنشئ إبعاداً تصل إلى مسافة الرابعة التامة ، وهو المستوى الذي يمكن به - إذا وصل إليه التكوين الموسيقي - تحديد مقامية اللحن أو كما ذكرنا يمكن تحديد الجنس الأول من سلم المقام في أقل تقدير .

ويؤدى الخط اللحني المستخدم بترتيب درجاته الصوتية ترتيباً خاصاً يبرز الطابع الموسيقي لهذا النوع من الغناء ، وأهم ما يميز هذا الترتيب أنه يأتي على شكل مقاطع لحنية تتردد تباعاً ، وبصورة متوالية ، ولا يطرأ على الدرجات الصوتية - خلال هذا التتابع - أي تغيير يؤثر في هذه الطبيعة ، وإذا حدث تغيير ما فإنه يكون عادة في حدود تطويل أو تقصير درجة صوتية أو إحداث خلل من النوع الذي تنكسر فيه الضغلة في جزء من الأجزاء وكلها حالات تأتي دائماً بصورة عرضية وتختلف نسبتها من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى .

وبصاغ الخط اللحني لهذه الأغاني في ميزان ثنائي أورباقي بسيط ويحجم بضرب غالباً أيضاً ما يكون سريعاً وغالباً أيضاً ما يكون إحدى تنوعات ضرب المصمودي المعروف في الموسيقى العربية كما يؤدى عادة على طبله الدريكة .

أما أغاني الأطفال أو تنويعهم فهي الأغاني التي تؤديها الأمهات والجدات ومن في حكمهن وهي أغان تعتمد - من حيث مضمون النص





المصا في صعيد مصر مارالب صاحب لاساء وليست قاصرة على لغة التحطب

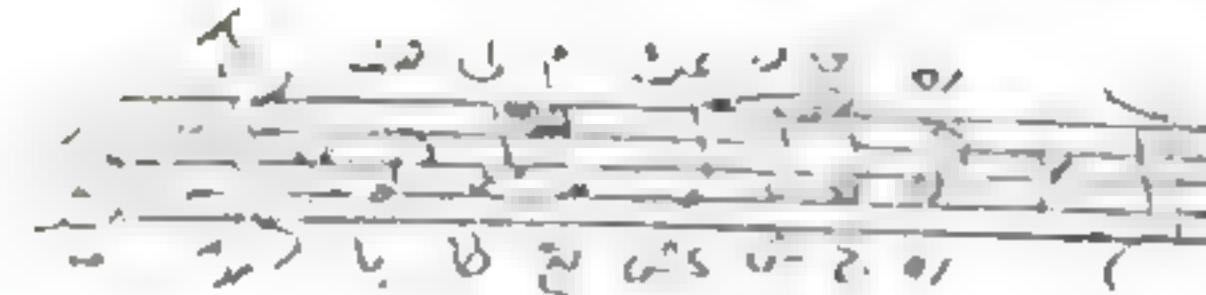


السلم الموسيقى ، لا تزيد - في الغالب - عن ثلاث درجات ، وتستخدم في سياق التسلسل السلمي ، أى لا يحدث أى نوع من القفزات ، أو الفاصلات الصوتية التي تزيد عن مسافة بعد الثانية بأنواعها ، وإن زادت في بعض الأغاني فإنها لا تزيد - بحال - عن مسافة بعد الثالثة بأنواعها المختلفة .

ومن ناحية الميزان المصاغ عليه المقاطع اللحنية ، فإن ذلك محكوم بقانون اللعبة الحركي ، أى أنه محكوم بتنوع التوقيعات الحركية داخل أقسام اللعبة ، وعلى مدى الدور الذي تسهم به الموسيقى في اللعبة بصورة عامة ، ولذلك نجد أن الميزان الموسيقى ثابت ومحدد في حركه من اللعبة ، بينما لا تجده على هذا الحال في جزء آخر من اللعبة ذاتها ، وهكذا ...

والمثال التالي لواحدة من الأغاني العامة :

يا طالع الشجرة  
هات لي معاك بقرة  
تحلب وتسقى  
بالمعلقة ( المعلقة ) الصينى ... الخ .



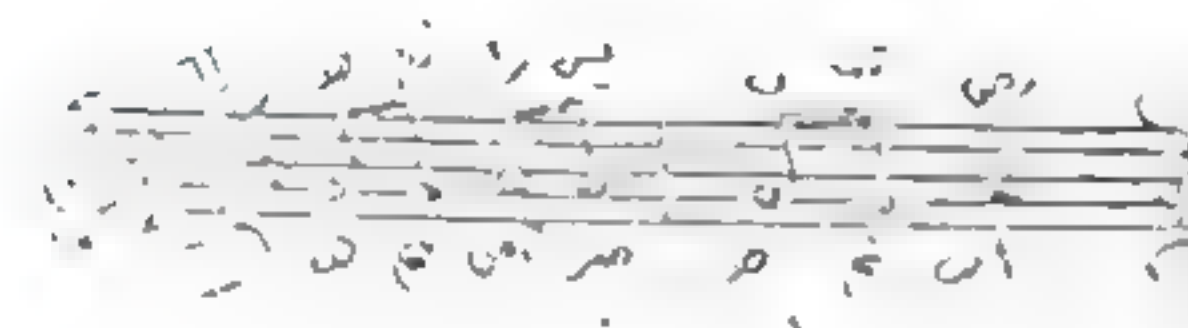
والمثال التالي لواحدة من الأغاني المرتبطة بالك

اباليه ، ابا لندى .. يا جلوس  
ميش أرنجى ... بالفلوس  
بت لندى ( الأندى ) باتت عندي  
خفت منها لتضربني  
جيت عليها واحد ... الخ .



اما المثال التالي فهو لواحدة من الأغاني المرتبطة بالحركة :

هنا مقص .. وهنا مقص  
هنا حرايس بتترص ... الخ



والاستحمام وتبديل الملابس كذلك هناك أغاني تؤدى في مناسبة قص شعر الطفل ... الخ . وموسيقا هذه الأمثلة تتكون عادة من مقطع لحني صغير يتناسب مع حجم الشطرة الشعرية المستخدمة في الغناء ويشتمل على درجتين صوتيتين - عادة وإن زاد فضاف إليه درجة ثالثة من التسلسل السلمي وتشكيل المقطع اللحني من تبادل أو تبديل أداء الدرجات الصوتية القليلة المستخدمة بصورة سلمية دون اصطناع أى نوع من أنواع القفزات الصوتية التي تزيد عن مسافة الثانية بأنواعها .

حمامة حمامة امير

وفحرت في الدار بير

و : تانا خط العنة

على أن هذا النوع من التكوينات اللحنية يأتي عادة غير واضح من الناحية المقامية وذلك لأن العناصر التي يتكون منها المقطع لا تصل حتى لحجم الجنس الموسيقى ، وإنشائي جزء من الجنس الموسيقى لا يزيد عن ثلاث أصوات وفي هذه الحالة يكفي بتحديد نوع المسافة الصوتية المحصورة بين هذه الدرجات من واقع تسلسلها اللحني .

وتؤدى مقاطع هذه النماذج بتوقيع أقرب إلى التوقيع المتكتم وميزان رباعي بسيط - في الغالب - وسرعة تختلف من حالة غنائية إلى حالة

غنائية أخرى

ويجدر بنا أن نشير إلى أن مضمون أغاني هذا الجانب الأغاني التي تؤدى للأطفال ، وطريقة أدائها لا تحرج كثيرا عن هذه النماذج المقدمة على الرغم من كثرة نماذج مناسبات هذا الجانب وانتشارها وإن وجدت اختلافات في الأداء ، أو في مضمون النصوص الشعرية فهي في الواقع اختلافات طفيفة ، لا تكاد تؤثر في وحدة هذا النمط التعبيري .

أما النوع الثاني من أغاني الأطفال فهي تلك التي يؤديها الطفل أو يشارك في أدائها . وهي أغاني تؤدى أثناء اللعب ، لذا فهي مرتبطة بالأطفال في مراحل متقدمة من أعمارهم . وتنوع هذه الأغاني بتنوع الألعاب وقد تصبح الأغنية الجانب القولي المصاحب لحركة اللعب . وتعتمد أداء هذه الأغاني على أداء جماعي للاعبين ، أو أداء فردي يعتمد على أحد اللاعبين الذي يقوم بالدور الرئيس ، حيث يوجهه - بالغناء - ويرشد ، ويسرع الحركة ويبطئها .

وترتبط أغاني هذا الجانب بمناسبات عديدة منها الأغاني التي تؤدى في شهر رمضان ، وفي العيدين ، وفي شم النسيم ، وفي عاشوراء ، ومنها الأغاني التي تؤدى للقمح ، ومنها ألعاب القرعة ( الاقتراع ) ، ومنها الأغاني المصاحبة للعب بالكرة أو العرائس ، ومنها الألعاب العامة غير المرتبطة بتوقيعات معينة أو مناسبات معينة .

والسمة العامة - والغالبة - للأغاني المرتبطة بالألعاب أنها ذات مقاطع لحنية قصيرة ، وتستخدم درجات صوتية موسيقية محدودة العدد من





موكب المولد

والغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة السيدات المشتركات في الغناء - على نوع الألحان المستخدمة ، فعلى المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تأسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويشتمل التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

الغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة السيدات المشتركات في الغناء - على نوع الألحان المستخدمة ، فعلى المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تأسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويشتمل التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

وإذا كانت تلك النماذج تقدم السمة العامة ، أو الغالبة ، للبناء الموسيقي الذائع في مجال ألعاب الأطفال ، فالحق أن هناك - في قائمة تلك الأغاني - نماذج أخرى من الغناء يختلف من حيث تكوينه وأيضاً في أسلوب أدائه عما سبق وهذا الغناء المتميز ، أو المختلف ، إنما يمثل - في موسيقى ألعاب الأطفال - جانباً مهماً جديراً بالتوضيح والشرح ، غير أننا سنكتفي هنا بعرض مثالين من هذا الغناء علنا نوضح بهما ما يقصد .

الفرد : أنا الغراب النوحى النوحى  
أحطف وأطير على سطوحى

على سطوحى

الجماعة : تخطف مين يا نور العين

يا نور العين

الفرد : دول هما دول وحديهم

وحديهم

وإن عشت أنا أخديهم  
أخديهم . .

الفرد : الثعلب  
الجماعة : فأت فأت  
الفرد : وفي ديله  
الجماعة : سجع فأت  
الفرد : والدبة  
الجماعة : وقعت في البير  
الفرد : وصاحبها  
الجماعة : واحد خنزير  
الفرد : باطالع الشجرة هات  
الجماعة : ع الشجرة هات  
الفرد : مصفورة . . الخ



وعلى الرغم من كثرة النماذج المتشابهة مع نموذج لعبة « الغراب النوحى » إلا أننا - ومن خلال الملاحظة - نستطيع القول : أن أغاني ألعاب الأطفال لا تعتمد كثيراً بتكويناتها الموسيقية والحركية عما - في نموذج « الثعلب فأت » . .

## ٢ - أغاني العرس :

أغاني العرس من أهم مظاهر المشاركة في طقس الزواج ويجمع الباحثون على اعتبارها من أهم الأشكال الغنائية الفلكلورية ، بل إنها تصدر كافة الأشكال الغنائية الأخرى من حيث الانتشار وخاصة بين النساء .

وهذا النموذج من النماذج التي تسم بالحركة السلسلة المرحبة ، كما أنه يشتمل على الأداء بصورة تجعل الأطفال يأتون دائماً بالأداء المتنوع وخاصة فيما يتعلق بسرعة الإيقاع وتقصير أو تطويل المقاطع الغنائية . كما يعتبر هذا النموذج - أيضاً - من النماذج التي تعدد فيها الأجزاء المتنوعة الحركة ، بحيث يشتمل الأداء على جزء سريع وآخر بطيء وثالث معتدل السرعة فضلاً عن أن هناك أجزاء في اللعبة تقتقد إلى الإيقاع الموزون ، لذا نجد أن الجزء الذي يؤدي فيه الغناء هو الجزء الذي يتنظم فيه الميزان وبالتالي يتنظم فيه توقيع حركة اللاعبين ، بينما نجد أن الجزء الذي يحدث فيه الصباح والهرج - مثلاً - والذي يؤديه اللاعبون عادة بعد نهاية النص ، هو الجزء الذي لا يعتمد على ميزان أو على أى سياق إيقاعي موسيقي على الإطلاق ، ونلاحظ في هذا النموذج أيضاً أن الجزء الموزون في اللعبة هو الجزء الغنائي ، ويستغرق وقتاً ، بينما نجد أن الجزء غير الموزون ، وهو الجزء الأخير لا يستغرق وقتاً حتى يعاود اللاعبون التوقيع بالغناء مرة أخرى ، كما نلاحظ النظام المتبع في مثل هذه





بلا شك مع إمكانات المشتركات في الغناء ، وأيضا مع مزاجهم الموسيقي العام . ومن ثم نجد الألحان التي تستخدم في جلسة غنائية واحدة ، ألحان ذات طبيعة مقابلة متحاشية ، وكثيرا ما يأتي الغناء بأكمله مصاغا على مقام موسيقي بعينه لا يتغير ولا يتحول إلا إذا تغير هذا المزاج الموسيقي أو تدخل في حو الغناء العام تأثير موسيقي آخر . ومما يسهل هذا الأمر أن النصوص الأدبية الموزونة - المستعملة في أغاني العرس - تأتي غالبا في مقاطع تنسق في تفعيلاتها مع موازين الموسيقى المستعملة ، ومن ثم لا يرواح الأداء أية صعوبات تتعلق بتوالي أداء كل النصوص الأدبية الموزونة التي تتضمن موضوعات العرس ومراحلها المختلفة

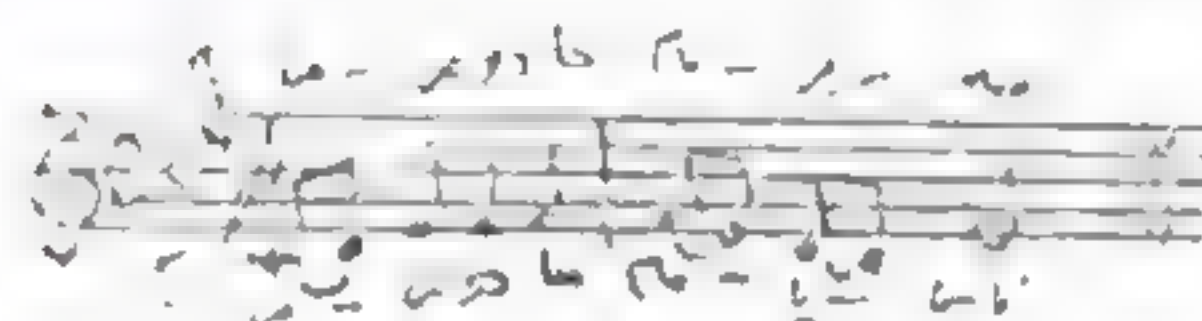
إنذ فعمته تحديد المزاج الغنائي العام ( المسارات اللحنية والمقام الموسيقي وسرعة الأداء الخ ... ) تقع على عاتق جماعة المرحدين رغم ما تأتي به المغنية الفرد - أحيانا - من تجريدات في صورة تحويرات في مسار اللحن ، فالأداء في إطار المجموعة ، غالبا ما يطول ويقصر بعد فترة زمنية منه وتحاول كل واحدة من المشتركات في الغناء أن ترمج صوتها وتحاشيه مع أصوات بقية الجماعة المشاركة ، وهذا شيء طبيعي عند المشاركة الموسيقية الجماعة بغية الوصول إلى أقصى درجات التألف أو التماثل الصوتي بين صوتي كل من المغنية الفرد ، وبين بقية المشتركات . وتؤكد الملاحظة الميدانية على أن مجرد المحاولة التي تبذلها الفتيات والنساء المشتركات في الغناء من أجل إيجاد التألف بين صوتهن وبين صوت المجموعة ، كانت تساعد كثيرا على إبراز ملامح السياق اللحني ، وتحريره - في نفس الوقت - من التحويرات - التي كثيرا ما تنتج عن الإجهادات الخاصة التي تبذلها بعض المشتركات في الغناء ، بدافع شخصي - غالبا - ما يأتي بصورة عفوية ، ولذلك نكاد هذه الأغاني أن تحلو بشكل ملحوظ من التلوينات أو التزيينات اللحنية المضافة ، حتى الحيل والزعارف نلدا ما نلدها في صورة صريحة أو ثابتة في الأداء الجماعي وربما - لذلك - كانت تلك الخصبة من طبيعة هذا النوع الغنائي .

ونذكر أن سمة رئيسية أخرى من سمات التكوين الموسيقي لهذا النوع من الغناء تبدو في الأبعاد الخفية المتعارفة ، فهذا النوع من الأغاني لا يعتمد - عادة - على الفواصل الموسيقية الكبيرة ، وإنما يعتمد على الفواصل أو أبعاد المسافات الصوتية الضيقة ، أو المتعارفة ، التي يتم تبادل أدائها بصورة سريعة إلى حد ما . ولا يمتنع هذا أن موسيقيا أغاني العرس تخلو تماما من الفواصل الكبيرة ، فهناك أمثلة من تلك الأغاني تعتمد تكويناتها اللحنية على القفزات الصوتية الكبيرة أو الحادة كما يسمونها ، وعلى أية حال يمكن تعيين تلك الفواصل في أمثلة من الأغاني الدائمة بصرف النظر عن شكل ترتيبها داخل سياق اللحن . وهذه المسافات لا يتجاوز - عادة - مسافة الرابعة أو الخامسة ، وهي فواصل كبيرة إذا ماقيست بطبيعة التكوينات اللحنية في الموسيقى الشعبية عند غير المحترفين .

وتؤدي ألحان أغاني العرس بميزان موسيقي ثنائي بسيط أوروباي

بسيط ، يصاغ في الضرب المعروف بـ « الفلاحي » أو « الحظوف » ، وغالبا ما يستخدم لهذا الغرض الطلبة المعروفة بـ « الدبكة » ، توقع عند المغنية الفرد ، بينما تصاحبها بقية السيدات الأخريات بالتصفيق بالأكف ويبنى أن تقدم مثلن لأغاني هذا النوع :

من عند حمام باناس  
من عند حمام برميه  
الذهب لفلانا  
والحرير قشاشنا  
بناخذ الفقير نغنيه



المغنية : باليلة بيضة يا قصب  
المجموعة : باليلة بيضة يا قصب  
المغنية : جابوا الخلل على قدما  
راحت تفرح أختها  
بصر العريس وقال لها :  
تسلم عيون اللي انخطب  
المجموعة : باليلة بيضة يا قصب  
الخ ...



٣ - البكائيات :

البكائيات نوع غنائي شعبي يؤدي عند الوفاة ، وخاصة وفاة البالغين والأشخاص المهمين بالنسبة لأسرهم ، وقد يؤدي أيضا بمناسبة ذكراهم

أوزيارة قبورهم . لكن أكثر الحالات التي يصاحبها غناء البكائيات هي الحالات التي تشمل المراحل الطقسية التي تتطلبها مراسيم الحزن عند الوفاة .

وقد تبدأ تلك المراحل منذ أن يلفظ الشخص أنفاسه الأخيرة ، وحتى يشيع جسده إلى مثواه الأخير . بل إنها قد تبدأ في حالات توقع الوفاة نتيجة المرض الشديد .

وبحسب ذلك ، تتضمن الثقافة الشعبية مساهبات متنوعة تهيم مجالا لأداء منظومات غنائية تعبر عن الحزن وسوء الحظ ، والشكوى من الزمان ، لكن البكائيات - مع ذلك - هرفت مرتبطة بالوفاة أكثر من ارتباطها بغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وبعد ارتباطها بحالات الوفاة أصيلا بل موفلا في القدم .

والمعروف أن غناء البكائيات - في المجتمع الشامي - قاصر على النساء في كل مراحله ، وفي كل مناسباته ، وقد عرفت الثقافة الشعبية محترفات في أداء البكائيات توارثته ، كمهنة ، جيلا إثر جيل ، غير أن أداء البكائيات ليس وفقا على المحترفات فقط ، وإنما هناك من النساء - غير المحترفات من يقمن بأدائه عند حدوث الوفاة ، وفي مناسبات الحزن طوال أيام المأتم إلى أن ينفض الجميع ، إلا من قريبات الميت ، ولكنهن يعاودن الاجتماع كل أسبوع ، ثم كل موسم أو كل عيد أو مناسبة ، وحين يجتمعن يحين اجتماعهن بالمعبد إلى أن تغل الاجتماعات بالتدريج حتى تنتهي .

وثمة ملاحظة تستوجب الذكر ، وهي أن الرجال ، وإن كانوا لا يملكون مثل النساء ، ولا يشاركون في أداء التعديد ، إلا أنهم يساهمون بقدر من الأداء الموسيقي في مرحلة من المراحل الطقسية التي تتضمنها حالة الوفاة وهي المرحلة التي يشيعون فيها جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، حيث يقوم عدد من الفقهاء بأداء منظومات من الشعر ، من برقة البوصيري وغيرها ، وهم يتقدمون مسيرة الجبازة ، بينما يردد - بعدهم - المشيعون المنظومات ذاتها بنفس اللحن الذي يستخدمه الفقهاء . وجدير بالذكر أن هذه المهمة يقوم بها الفقهاء مقابل أجر ، وفي حالات عديدة كان المشيعون من أهل الميت يؤدون هذه المنظومات ، ولم يكن الأداء في كل الحالات التي صادفناها متشابها مع أداء الفقهاء المحترفين .

والبكائيات - في عمومها تأتي على شكلين من الأداء . الأول يعرف بالنذب ، وهو الذي يؤدي أثناء تلقى خبر الوفاة ، والإعلان عنها ، وأيضا عند خروج الميت من بيته ، وعند مواراته التراب . وفي الدب يختلط البكاء والنحيب مع أداء ألفاظ موقعة مثل : « يا لهوى » و « يا خراي » ، و « يا مصيتي » و « يا جملي » ... الخ أو مقاطع موقعة مثل : أحبه عليه .. أحبه عليه « و « أروح أنا وباه » وغيرها .

أما الشكل الثاني في البكائيات فهو التعديد ، ويأتي في غناء

يتم بالأداء الهادي الرزين ، وقد يستمر أداء التعديد أربعين يوما ، وهي فترة الحداد في الرف .

وفيما يتعلق بخصائص الأداء من الناحية الموسيقية ، فإن الأداء المتبع في الشكل الأول منها ، والمعروف ، بالنذب ، يأتي - كما ذكرنا - على شكل تختلط فيه أصوات البكاء والصراخ ، مع أداء ألفاظ ومقاطع لفظية قصيرة تأتي على درجة صوتية واحدة ، تتحدر من مستواها لتستقر على درجة صوتية هابطة .

أما الشكل الثاني من البكائيات ، وهو التعديد ، فيبدأ ببضع مقاطع منظومة ، تتميز بكثرة حروف المد ، حيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها نغمة ، ويسمى هذا المد المنغم بـ « التطويح » . وبعد استهلاك كل فترة يبضع مقطوعات من هذا النوع تعدد النساء بالأداء الغالي من المد .

وغناء التعديد ، غناء فردي - في الغالب - وكل معزبة لابد أن تشترك في أداء « نوبة » أو أكثر من البكاء ، أي أن كل واحدة من المعزبات يجب أن تشارك بغناء منظومات من التعديد وكثيرا ما تتداخل نهاية المقاطع الغنائية - وخاصة المقاطع التي تثير حماسة الحزن - مع أصوات الصراخ والبكاء والنحيب التي تصدرها مجموعة النساء المشاركات ، ومن ثم يتوجه هذا الشعور بالمشاركة إلى تنمية المزاج الموسيقي الخاص بهذه المناسبة ، فيتولد عنه المزيد من شحنات التفاعل في الأداء الفردي فيأخذ كل مراحله المتاحة في النمو ، وبعد ذلك تأخذ المعدلات فترة من الراحة .

والتعديد ليس له ألحان مميزة إنما له تراكيب نغمية ، وأسلوب في الأداء يبرز مزاج موسيقي متنسق مع حالة الحزن ، وربما يأتي التعديد بسبب هذه الطبيعة - خاصضا لقناعة الغناء الحر ، فهو أداء مرتجل للانغام ، يعتمد - كما ذكرنا - على التداعي الحر في تكوين خطوط نغمية معينة ، لذا فهو تكوين نغمي غير خاضع لموازين موسيقية محددة ، أي أنه ليس محددا بتلك الحقول أو الموازين الموسيقية الموزونة بميزان معلوم . وبذلك تفقد التكوينات النغمية المستعملة في التعديد في الغالب - إلى شكل الجملة ، أو العبارة اللحنية المميزة ، ذلك أن أسلوب الارتجال الذي تعتمد عليه المعدلة ينحصر في عملية الصمود بدرجات الصوت ، والهبوط بها في حدود المسافات أو الفواصل الثانية أو الثالثة ، أو الرابعة في أحوال قليلة . ونلاحظ أن الحركة الصوتية التي تتم خلال أبعاد هذه الفواصل لا تؤدي - عادة - إلى توضيح نوع المقام الموسيقي المصاغ عليه الفكرة النغمية مما أدى إلى إكساب غناء التعديد خصيصة اللامقامية في البناء الموسيقي وقد يشد قليلا شكل الفكرة اللحنية المستعملة في أداء التعديد فيلبد أننا أمام لحن ذي شخصية واضحة ، لكن غالبا ما يكون مثل هذا الوضوح خاصا ، بالحن مستعارة من أشكال غنائية أخرى ، فهذا النوع من الغناء يرتبط أساسا بحالة الحزن فلا يستوعب المزاج الغنائي - في هذه الحالة أفكارا نغمية متقة الشكل ، وإنما ما يحدث ، عادة ، أن يكفى



## ثانيا : الموسيقى المرتبطة بالحرف والاعمال المهنية المختلفة

### ١ - الموسيقى المرتبطة بالأعمال الزراعية .

- ★ الأغاني التي تؤدي على المحراث .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الساقية .
- ★ الأغاني التي تؤدي على العود ( الشادوف ) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الطمبورة .
- ★ أغاني دق الجبض ( فصل حبوب الأذرة عن ميدانها وعز كيزانها ) .
- ★ الأغاني التي تؤدي خلال زراعة أوجنى بعض المحاصيل الزراعية ( مثل القطن ، القصب ، الفول .. الخ ) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الرحا .
- ★ الأغاني التي تؤدي للغيرال .
- ★ الأغاني التي تؤدي أثناء إعداد الخبز .

### ٢ - الأغاني المرتبطة بصيد الأسماك :

- ★ الحدودو ( الحداء )
- ★ شد اللهجة .

### ٣ - الأغاني المرتبطة بالملاحة النهرية .

- ٤ - الأغاني المرتبطة بأعمال الحفر والجبر والسحب .
- ٥ - الأغاني المرتبطة بأعمال البناء .
- ٦ - الأغاني المرتبطة بالابل والدواب ( الحداء ) .
- ٧ - الأغاني المرتبطة بعمل التراحيل ( أغاني الفر والحنين إلى الأوطان ) .
- ٨ - الأغاني المرتبطة بالباعة المتجولين .
- ٩ - النداءات والصيحات التي تؤدي خلال أداء بعض الأعمال .

## ثالثا : موسيقى المحترفين :

### ١ - الموالي :

- ★ الموالي القصير ، البلدي ، الصعيدي ، الباسني ، الموالي الطويل « القصص » .

### ٢ - المدائح :

- ★ المدائح النبوية وقصص الأولياء

### ٣ - التواشيح الدينية والابتهالات وما شابه ذلك .

### ٤ - السير والملاحم

بالشعور بالشجن المتوارث الذي غالبا ما يتولد من أداء الفواصل الموسيقية الضيقة وخاصة إذا ما احتوت تلك الفواصل الأبعاد المعروفة في موسيقى الشرق العربية ولذلك تعلق المصنف بتغمة سهلة مريحة بجري الصعود والهبوط بدرجاتها على نحو يحفظ وقار المناسبة . وربما هذا ما جعل التكوينات اللحنية للتعديد تخلص من الحركة الصوتية السريعة ، كما أننا لا نجد لها محلا أو مزخرفة عادة كما هو الحال في أغاني المناسبات الأخرى . وإذا وجدت قفزات أو فواصل صوتية في موسيقى التعديد فهي قفزات ، أو فواصل عارضة ، ربما جاءت لتأكيد مقطع ما في الكلمة بصوت حاد . وقد يأتي صوت البكاء والحب على شكل ضغوط إيقاعية بأصوات حادة ، لكن ذلك - على كل حال - خارج نطاق البناء الموسيقي للتعديد .

أما قائمة الأنواع الموسيقية الأخرى - التي تتردد خارج نطاق المناسبات الاجتماعية الرئيسية ، أي خارج التقسيم المنيع في دورة الحياة - فتشمل على الموسيقى التي تؤدي للسر ، والموسيقى التي تؤدي في المناسبات الدينية والموسيقى المرتبطة بالحرف والأعمال المختلفة . بالإضافة إلى موسيقى المحترفين ، وفيما يلي بيان بقائمة الأنواع الموسيقية التي تشمل عليها الموضوعات المقدمة :

## أولا : الموسيقى حسب منسبة الاداء :

### ١ - السر

- ★ الموالي
- ★ أغاني السمية ، وأغاني الطنبورة
- ★ أغاني الضمة
- ★ أغاني الصبة
- ★ أغاني الرقص ( أبو عاجة ، الجنزير ، الفراوى ، المربوع ، هولى هولى ، النقراشاد ، الكاروج ، الدحية ، السامر ، الريلة ، الشبوة ، المجرودة ، أغاني الملم ( الفتيوة البرمة السوية ) .

### ٢ - المناسبات الدينية :

- ★ أغاني توديع واستقبال الحجاج
- ★ الإنشاد في حضرات الذكر
- ★ تجويد القرآن
- ★ التراتيل الكنسية والقداسات التي تؤدي في مناسبة الأعياد .
- ★ الأغاني التي تؤدي بمناسبة الذهاب للقدس ( التقديس عند المسيحيين ) .
- ★ الموسيقى المصاحبة لزفات ودورات الطرق الصوفية في الموالي والمناسبات الدينية المختلفة .

- ٥ - المواوية
- ٦ - أغاني الزار
- ٧ - أغاني العوالم والغوازي
- ٨ - التعديد على الطار ( للندابات المحترفات )
- ٩ - تجويد القرآن
- ١٠ - موسيقى الأراجوز ( القره كوز )
- ١١ - موسيقى خيال الظل
- ١٢ - أغاني الفرداني
- ١٣ - أغاني المضحكين ( الأدبائية وما شابههم ) .
- ١٤ - أغاني الشحاذين
- ١٥ - موسيقى المزمار

## رابعا : الآلات الموسيقية والادوات المستخدمة في الموسيقى الشعبية :

### ١ - الآلات الوترية :

- ★ السمية والطنبورة
- ★ الربابة
- ★ الجنبرة السوية

### ٢ - آلات النفخ :

- ★ السلامية ( يوجد منها مقاسات مختلفة ، يستخدم منها المقاسات التي تناسب مع ظروف الأداء ) .
- ★ الأرغول وفصيلته ( آلات مختلفة الأحجام من الأرغول ، ومتنوعة في شكلها إلى حد ما ) .
- ★ المزمار وفصيلته ( توجد منه مقاسات مختلفة الأحجام ) .

### ٣ - آلات النقر والتوقيع :

- ★ الدريكة
- ★ الدفوف بأحجامها المختلفة
- ★ الطبل الكبير ( المستخدم عند الطرق الصوفية )
- ★ الطبل البلدي ( المصاحب للمزمار )
- ★ النقارات ( طبل الجمال )
- ★ البازة ( طبل المسحر )
- ★ الكاسات
- ★ المثلث

## ٤ - وهناك وسائل أخرى للتوقيع وأحداث الصوت للأغراض الموسيقية مثل :

- ★ النقر على الزجاجات الفارغة
- ★ طرق الملاقي المعدنية ببعضها البعض

- ★ التوقيع على المناضد والكراسي وما شابه ذلك
- ★ النقر على عصا معدنية بحجم صلب
- ★ أحداث الصغير بالقم
- ★ التصفيق بالأكف والبق بالقدم على الأرض .
- ★ فرقة الأصابع عند النساء .

والواقع أن هذه القائمة لم تحظ بالتقديم الوافي من قبل المهتمين بموضوع الموسيقى الشعبية ، وهي حقا جليلة بأن تقدم تقديمها واضحا ووافيا . وبطبيعة الحال نحن بدورنا لا نستطيع أن نقدمها - في هذا المقام تقديمها مناسباً - في بكل ما تضمنته هذه الأنواع من سمات وخصائص لكننا نكتفي هنا بعرض نوعين منها ، الأول الأغاني المرتبطة بالعمل ، لأنها شكل أساسي بين أشكال الغناء الشعبي والثاني الموالي باعتباره أكثر الأشكال الموسيقية الشعبية ذبوعا عند المحترفين وغير المحترفين .

## أولا : الأغاني المرتبطة بالعمل

ترتبط أغاني هذا النوع بكثير من أنواع العمل ، وخاصة الأعمال اليدوية ، وتندور موضوعات الغناء - عادة - حول مشاق العمل الذي يؤدي ، وقد تندور حول موضوعات تناقض إجهاد العمل كتصوير الراحة والترف ، أو لعمل التفزل في جمال الحية ، أو لتفنن بفقرات من بعض السير ، أو لإنشاد مقاطع يمتدح فيها الرسول ﷺ .

وتتكون أغاني العمل من الناحية الشعرية من مقاطع تقتصر على أبيات محدودة في موضوع ما ، ثم تتبعها أبيات في موضوع آخر ، كما تعتمد على التكرار ، والنداعي الحر للمؤدى الفرد الذي يقود المجموعة والذي يتم الغناء من خلاله وتردد من بعده المجموعة نفس العبارة أو المقطع في الغالب .

أما إيقاع الأداء فيرتبط أساسا بنوع الحركة الجسدية التي تحدث نتيجة العمل ، واختلاف نوع هذه الحركة في كثير من الأعمال ، يكون - عادة - من حيث السرعة والبطء ، فأغلب الأعمال اليدوية - وخاصة الأعمال ذات التوقيع الثابت الريب - قد تسبب نوعا من التراخي أو تقلل من حماس المشغلين ، حيث يستطيع قائد المجموعة أن يضبط إيقاع العمل بإخضاعه لسرعة الوحدات الإيقاعية الغنائية .

أما عن نوع الموازين التي يأتي عليها التوقيع فإنها دائما ما تأتي في ميزان واحد ثنائي ، أو رباعي بسيط . كما تأتي التراكيب اللحنية لأغاني العمل مشتملة على فواصل موسيقية ضيقة ، وهي عادة ما تخلص من عناصر بناء الجملة اللحنية أو العبارة اللحنية الكاملتين ، فتأتي تلك التراكيب في شكل مقاطع قصيرة ومتكررة ومتصلة . كما أن درجاتها الموسيقية لا تتجاوز - عادة - الدرجة الثالثة الكبيرة الموسيقية بالنسبة لدرجة الأساس ، ونادرا ما يشتمل التكوين على الدرجة الرابعة بالنسبة لدرجة الأساس ( أي الجنس الرباعي ) .

والى جانب الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الوحدات الإيقاعية



المحددة هناك أغنيات أخرى تؤدي خلال أعمال ذات طبيعة إيقاعية حرة ، كالتى تصاحب عملية جنى محصول القطن ، وأعمال الحرث والتى تؤدي أثناء العمل على الساقية والشادوف والرحا ، وكلها أغاني ذات شكل موسيقى واحد ، وإن اختلفت فيما تاتي به من مضمون أدنى . . وأداء هذا الشكل الغنائي يكون أداءً فردياً وإن كان هناك بعض الأغاني يشارك في أدائها أكثر من مؤد أثناء العمل ، غير أن هذا النوع من المشاركة لا يؤثر كثيراً في طبيعة أداء هذه الأغاني . فالمشاركة هنا لا تأتي من تقسيم الأغنية بحيث يؤدي كل فرد جزءاً منها ، وإنما هي مشاركة متمثلة في وحدة المزاج الموسيقى ، وفي تناوب الأداء ، حيث يؤدي كل فرد مقطعاً من عندها متسقاً في أنغامه مع ما يؤديه الآخرون من مقاطع .

والأداء في هذا النوع من الغناء يكون أداء حراً لا يخضع لأية موازين موسيقية محددة ، ذلك أن العمل على الشادوف ، أو الساقية ، أو النروج أو الرحا . . الخ ليس من الأعمال التى تفرض طبيعة إيقاعية منتظمة الضغوط والكتات ، بخلاف - مثلاً - الحال في أعمال الجر والشد والسحب وأعمال البناء وما شابه ذلك ، لذا فإن أسلوب الأداء الموسيقى المناسب لهذا النوع من العمل هو الذى يأتي بما يتداعى في ذهن المؤدى من خواطر لحنية ، حيث يسرع ويبطئ في تعاقب الدرجات الصوتية التى تتألف منها تلك الألحان ، وبعد ويقصر في مقاطعها ، ويتحكم في طريقة سيرها . . الخ ، حتى في حالة المشاركة - التى أشيرنا إليها - فإن الأداء يأتي متأخراً بتلك الطبيعة الإيقاعية ، وإن كانت هذه المشاركة تؤدي - أحياناً - إلى إضافة المزيد من التكوينات اللحنية المرتجلة . والملاحظ أن الطبيعة الإيقاعية لمثل هذه الأعمال لا تلزم المؤدى - في كل الأحوال - باتباع نظام معين في التوقيع أو في وزن الألحان ، فقد نجد أغاني أخرى تؤدي - خلال هذه الأعمال - بتوقيع منتظم وموزون . فالقاعدة هنا أن مصادر التوقيع المنتظم ، والموزون تفرض نوعاً من الألحان الملزم باتباع تلك الوحدات أو مجاراتها بتصرفات موسيقية مناسبة وهذا هو الحال في الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الإيقاع الموزون . ولا يصح في مثل هذه الحالة أن يؤدي غناء يكون غير متصل ( بصورة أو بأخرى ) ، بذلك الإيقاع الموزون . في حين يصح أن يؤدي غناء موزون أو غير موزون في حالة غياب المصادر الإيقاعية الضابطة ، أو في حالة انتهاء تأثيرها ، لذلك فإننا نلاحظ أن هذا النوع من الأعمال ( الأعمال ذات الإيقاع الحر ) تؤدي خلاله أغاني موقعة وموزونة بميزان محدد ، وتؤدي أيضاً خلاله أغاني ذات طبيعة إيقاعية حرة كالمواويل وما شابهها .

ونوع من أغاني العمل يختلف عما سبق ذكره ، فهو لا يؤدي أثناء العمل - من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يستخدم في أدائه الأساليب الداعمة في الأنواع الغنائية الأخرى . وهو الغناء الذى يؤديه الصيادون في قوارب الصيد أثناء توجيههم بالقوارب إلى الأماكن التى سيلقون فيها شباكهم ، ويكفون عن الغناء مع بداية إنشغالهم بعملية

الصيد التى قد تستغرق طوال الليل ، ويعاودون الغناء بعد عملية الصيد وخاصة أثناء عودتهم إلى الشاطئ . وهذا النوع من الغناء يؤدي في مقاطع لحنية ، بل في جمل لحنية مميزة من ناحية التكوين بالقياس إلى موسيقيا أغاني العمل عامة . كما تؤدي في ميزان بسيط ، بتوقيع رشيق مرح . ويحدث الصيادون هذا التوقيع باستخدام أدوات الصيد أو بعض الأجسام الصلبة المتواجدة لديهم على متن القارب . وقد شاهدنا الصيادين - في بحيرة قارون - يستخدمون « فلنكة » ( قضيب ) من المعدن معلق بها حلقات معدنية ويدقون بها على إحدى جانبي القارب ، فتحدث « شخللة » موقعة بينما يلقى واحد من الصيادين ، بكعب رجليه - دقات متعاقبة على سطح القارب ( في مؤخرة القارب فيحدث دقات غليظة الصوت يستخدمونها كوحدة رئيسية ضابطة لإيقاع الغناء ، كما يعقب كل دقة من تلك الدقات الرئيسية ، دقة أخرى أتت منها غلظة يحدثها صياد ثالث بواسطة عصا يسكها بيده . بينما يشارا بقية الرجال بالتصفيق الجماعي الموقع . وعلى ذلك التركيب الإيقاعي يأتي صوت المؤدى . وهذا النوع من الغناء - كما هو واضح لا يستند وحداته الإيقاعية من حركة العمل ، فهو لا يحدث في العمل ، وإنما يحدث قبله وبعده فقط ، يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الغناء يختلف في أسلوبه وتركيبه اللحنية عما يؤديه الصياد عامة . وربما كان هذا التوقيع والنظام المستخدم لأحداثه غير مستخدم من قبل في مصاحبة هذه الألحان ( خاصة وأن أغلب هذه الألحان ونصوصها الأدبية ، تخص أغاني تؤدي في مناسبات أخرى ) فالذائع أغاني الصيادين ، هو ذلك النوع المتميز المعروف بـ « الحدو » والذي يؤدي دائماً أثناء عملية سحب الشباك من البحر . لذا قد يكون التوقيع المصاحب للغناء المستخدم في بحيرة قارون متأثراً بعملية الضوضاء أو الجلبة التى يحدثها الصيادون - أحياناً - لغرض دفع الأسماك في الماء في اتجاه شباكهم بعد أن نظمت طريقة الأداء إلى توقيع موزون يصلح لمصاحبة الغناء .

إلى جانب تلك القائمة يوجد نوع آخر من الأداء الموسيقى يؤديه الباعة المتجولون ، يستحون فيه بضائعهم ويعلنون فيه عن أسعارها . . الخ وقد نجد من هذا الأداء مقاطع لحنية بلا مدلول أدنى ، أى أنه مجرد صياح منغم . وعلى الرغم من أن تلك المقاطع النغمية كثيرة ومتنوعة إلا أن أغلبها يتسم إلى شكل واحد محدد لارتباطها بأنواع من الأعمال ذات طبيعة إيقاعية متشابهة ، إذ أن طبيعة هذا النوع من الأعمال لا تفرض توقيعاً معيناً في الحركة . لكن - مع ذلك - هناك في قائمة النداءات لون من الأداء يصاحبه توقيع موزون بل إن بعض الباعة يستخدمون « الدبكة » في إحداث التوقيع ، مثل بائعي عرائس الأطفال المصنوعة من المصيص ، وبائعي الدانودوما وغيرهم وقد نجد أشخاصاً يسحبون ماشية ويطوفون بها في الطرقات ، ينفون بمصاحبة الطبل ، وهم يعلنون - في غنائهم - عن موعد ذبح هذه الماشية .

وتخضع هذه النداءات - في تكويناتها النغمية ، إلى خصيصة

الارتجال ، والحرية المطلقة في تحديد التوقيع ، وأيضاً في تحديد مستوى حدة الصوت وقوته . والعادة أن تأتي النداءات في الطبقات الحادة لأصوات الباعة .

### ثانياً : الموالم :

أجمع كثير من الدراسات على أن الموالم لون من ألوان التعبير الشمسي ، تغطي موضوعاته مواقف كثيرة ، ضمنها ما هو غزلي ، وما يدور حول الحكمة ، أو حول المناسبات الوطنية وغيرها . وقد صنف الباحثون الموالم - وخاصة فيما يرتبط ببناؤه - بالنظر مرة إلى موضوعاته ، ومرة بالنظر إلى شكله ، كما لاحظوا بروز شكل من أشكال الموالم يطلق عليه الموالم القصصى . يتميز بأنه يحكى قصة ما معتمداً على السرد والحوار ، لتصور أحداث القصة وشخصياتها . غير أن ما يعنينا - هنا - هو الموالم - كشكل موسيقى في المقام الأول . فالموالم مثل غيره من الأشكال الموسيقية والتقليدية ترتبط ببنة الأساسية بعدد من الخصائص الموسيقية التى تعطى بهذه البنية تميزها وسط أنواع الغناء الأخرى ، هذه الخصائص هي :

#### ١ - الحرية والارتجال في الأداء :

فالموالم دائماً يؤدي أداءً فردياً ، ومن ثم تولد مقاطعه اللحنية من وحى اللحظة ، كما أنها تخضع للمزاج الموسيقى للمؤدى ، فنجده يختار ويضيف ما شاء من النغم إلى مقاطع وكلمات النص الشعري الذى يتغنى به .

#### ب - السيلقى اللحنى للنص الواحد غير ثابت :

إذ تتوقف كيفية صياغة موسيقا الموالم على مقدرة المؤدى في طريقة إخراج محفوظه اللحنى ، وكذلك إرتجالات اللحظة ، وتطويعها للتعبير عن الموقف الغنائى . والواقع أن إرتباط الأداء بذاتية المؤدى - على هذا النحو - يجعل التعبير بالموسيقا مرتبطاً بإرتباطاً وثيقاً بحالته النفسية والمزاجية لحظة الأداء ، ولذلك نجد اختلافات ملحوظة في الأداء لموالم واحد لمؤدين مختلفين ، بل إن هذا الاختلاف ، أو التفاوت في طرق الأداء ، وذلك شكل الألحان - يحدث من مؤد واحد لنفس النص في ظرفين مختلفين . والأكثر من ذلك أن هذا الاختلاف يظل سمة واضحة ، إذا ما طلب من المؤدى أن يعيد أداء الموالم مرة ثانية أو ثالثة . . وهكذا .

#### ج - عدم تقيد الموالم بتوقيع موزون :

لا يتقيد الأداء الموسيقى للموالم بوحدة إيقاعية منتظمة حتى ولو كان يؤدي بمصاحبة أنغام موقعة - صادرة من الآلات الموسيقية أو غيرها من أدوات التوقيع - فضغوط الوحدات الإيقاعية في التكوينات اللحنية للموالم ، ليست في كل الأحوال متفقة في توقيت حدوثها مع توقيت حدوث ضغوط الوحدات الإيقاعية للأنغام المصاحبة - والصادرة من الآلات - حيث تعتبر الأخيرة بالنسبة لأداء المؤدى - أصواتاً مصاحبة ، أو غرشاً ، وبذلك يصبح السياق اللحنى حراً ، غير متقيد ، لا يحكمه في الحركة غير مزاج المؤدى وشعوره بالجوانب النفسى للأنغام . كما تؤدي - المصاحبة الآلية إلى تعميق هذا الشعور ، وخاصة عند

المحترفين ، حيث يحرص العازفون على ترجمة إشارات المؤدى وإيماءاته إلى الأفكار الموسيقية التى يريدونها .

#### د - شكل الجملة اللحنية غير ثابت :

نلاحظ أن الجملة اللحنية في الموالم غير محددة من ناحية الشكل ، وإن كانت تبدو - أحياناً - أنها واضحة الملامح ، إلا أن هذه الملامح سرعان ما تختفى نتيجة التحويرات والتلونيات الكثيرة التى ينسج بها أسلوب الأداء .

#### هـ - النص الشعري للموالم قد يكون غير موزون :

وهذه الخصيصة في الموالم تجعله لا يرتبط بإرتباطاً حتمياً بأوزان الشعر المعروفة للدرجة الدوران في إطار بحر واحد كالسبب مثلاً كما يلعب البعض ، بل أكثر من ذلك نجد أن طبيعة الارتجال في أداء الموالم - وخاصة عند المحترفين - قد تدفع المؤدى ، أحياناً ، إلى إرتجال عبارات نثرية - يجربها المؤدى ملحناً - داخل الإطار الموسيقى الذى درج عليه في غنائه دون أن يؤثر هذا النثر - المفترق إلى الوزن الشعري - في الناحية الموسيقية ، إذ لا ينبع أساساً من سلامة الوزن بقدر ما ينبع من كيفية الصياغة اللحنية التى تغطي النواقص الإيقاعية التى تعترض بعض صياغات النص المرتجل .

#### و - كثرة التلونيات المقامية في أداء الموالم :

على الرغم من أن أسلوب أداء الموالم عليه طابع الإستغراق في أنغام الجنس الأول من المقام ( جنس الجزع ) عند غير المحترفين ، إلا أن تجاوزاً لهذه المساحة الصوتية يعد سمة لأداء الموالم عند المحترفين . فقد تجاوزوا المحترفون كل درجات المقام بجنس ( الجزع والفرع ) ، إلى درجات الجواب في الديوان الثانى للمقام المصاغ عليه الألحان . وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة - ومع زيادة وإنتشار أعداد محترفي أداء الموالم - أن الموالم قد حظى بقدر كبير من الإهتمام ، فقد برع في أدائه كثير من الفنانين الشعبيين ، فأنثروا جملة وأفكاره اللحنية ، كما اصطالحوا - في أدائه - الآلات الموسيقية الشعبية المتنوعة ، وأصبح للموالم - عند المحترفين - مجالات للتجويد تظهر قدرات المعنى الصوتية والموسيقية - من ناحية ، ومن ناحية أخرى أصبحت هذه الإمكانيات تقدر وتطرب للبراعات التى تتم فيه ، ومن ثم فقد اتسعت المجالات والمواقف التى يؤدي فيها الموالم ، فصرنا نجده لا يؤدي كنفرة مستقلة - فحسب - وإنما أصبح من الصور الشائعة الآن - لأداء الأغنية - أن يسبقها المؤدى بموالم ، أو أكثر وإن يتقل لأداء الموالم أثناء أداء الأغنية وفق حالة الإنسجام بالأنغام التى يمر بها ويعانينا ، أو وفق تقديره لقابلية المستمعين .

يقى أن نؤكد أن الموالم ما زال في حاجة إلى مزيد من الجهد والدرس الجاد الذى يكشف عن تلك العلاقة بين الشكل الشعري بالموالم ، وبين هذا الشكل الغنائى المعروف بنفس الاسم . ونكتفى هنا بالإشارة إلى أن هناك لونا من الموسيقا تؤدي على الآلات الموسيقية أداء منفرداً معروفة باسم « التقاسيم » يعتمد بناؤها الموسيقى على الخصائص التى يعتمد عليها البناء الموسيقى للموالم ، فهل إذا



## الرقص الشعبي في مصر

بقلم : سمير جابر

وهي في الوقت نفسه ، تدرس مصاحبة لدراسة الطقوس والمعتقدات التي تعد أساس هذه الرقصات ، وينطبق هذا على دراسة سائر الرقصات الشعبية المصاحبة لمسابقات دينية وإحتفالية .

وبالعودة إلى جذور الرقص الشعبي المصري ، نجد أنها تمتد إلى جذور فرعونية ، وجذور قبطية ، وجذور عربية إسلامية .

هذه الجذور مجتمعة أفرزت لنا - عبر تاريخ طويل - أفرعاً تحمل الصفات الوراثية لها ، وهذه الأفرع أثمرت بدورها كما هائلاً متنوعاً من الإبداع الحركي المتداخل في بعضه بلا تنافر ، بل بتناسق وتآلف عذب ، يرقى إلى عراقة هذا الشعب الساكن وادي النيل منذ أزمنة سحيقة .

### الرقصات الشعبية في النوبة

سكن النوبيون بلاد النوبة منذ عصر ما قبل الأسرات المصرية القديمة وخلال هذه الحقبة التاريخية الطويلة تعرضوا لكثير من المؤثرات الأجنبية التي عدلت من أنماط حياتهم إلى أن استقرت على ما هو عليه الآن .

وينقسم النوبيون إلى خمس مجموعات ، أو قبائل تتوزع جغرافياً من الجنوب إلى الشمال على النحو التالي :

الدناقلة - المحسن - السكوت - الفاديجا - الكنوز - Kanauz - Fadija - Sokkot - Mahiss - Donakela .

الرقص الشعبي في مصر شريحة عريضة من الثقافة الشعبية العامة للشعب المصري ، وهناك علاقة نامية وجلية وحاضرة بينه وبين سائر أشكال الثقافة الأخرى ، هذا ما يشير إليه العمل الميداني ، والبحث اللصيق بالجماعات الشعبية .

وتتميز الرقص الشعبي بصفة عامة بأن له شكلاً مرئياً ومضموناً غير مرئي ، ومعنى آخر فإن للرقص الشعبي مظهراً ومخبراً ( أى راق ) ، ويقدر ما للمظهر من متعة وطرافة بقدر ما للمخبر من عمق ثقافي يجز الباحث إليه ، ليسر أغواره .

لهذا فإننا ندرس رقصات مصر الشعبية لا من خلال كونها فنوناً حركية فحسب ، بل من خلال ربطها بالجماعات الشعبية التي أبدعتها وربطها بعادات وتقاليد تلك الجماعات .

فالرقص الشعبي يدرس إذن فنياً ووظيفياً ، فهو يدرس فنياً من حيث هو نمط الإبداع الحركي ، وهو يدرس وظيفياً من حيث علاقة كل رقصة على حدة بالوظيفة التي تؤديها في حياة الجماعة ، فالفنون الحركية المصاحبة لحفلات الذكر على سبيل المثال ، تدرس فنياً .

و « السبس » ، « الكبير » ، وحجم ثالث متوسط يعرف به « الشلية » والمزمار من آلات النفخ المركبة أى التي تتركب من أجزاء تدخل في تكوين الهيئة وتؤثر في نفس الوقت في طبيعة الصوت .

ويستخدم المزمار في مصاحبة الرقص عادة ، وفي حالات قليلة يصاحب الغناء ، وخاصة الحميم المتوسط من الآلة .

### الآلات الوترية :

#### ١ - السمية :

تتكون من صندوق مجوف بأخذ شكل الطبق مصنوع من النحاس ومشدود عليه جلد رقيق ، وفي جانبي الصندوق المجوف يمتد عمودان من الخشب يقطعهما عمود ثالث تشد عليه الأوتار بواسطة ملاوي خشبي ( مفاتيح ) والسمية ذات خمسة أوتار حرة ، أى أن كل وتر يصد صوتاً واحداً فقط .

وتستخدم السمية في مصاحبة الرقص والغناء .

#### ٢ - الطنبورة :

يبدو أنها أصل السمية ، فالإختلاف بينهما يأتي في طريقة تشد الأوتار ، فالطنبورة تشد أوتارها إلى حلقات من القماش مثبتة في العمود الأمامي المواجه للصوت . كما أن هناك إختلافاً بين الدرجات الصوتية التي تسرى عليها أوتار الآلتين .

وتستخدم الطنبورة عادة في مصاحبة الغناء .

#### ٣ - الربابة :

والربابة أيضاً من الآلات المركبة ، ففيها توصل مجموعة من الأجزاء ببعضها البعض لتكوين الهيئة التي تعرف بها الربابة . فهي تتكون من الساعد وهو عمود من الخشب مركب بطرفه العلوي مفتاحاً لشد الأوتار . ومن الجهة الأخرى للساعد - أسفل الصوت - وتشد إلى المفاتيح في الجهة الأخرى . ويخرج الصوت من الربابة بجو قوس على وترها وتستخدم الربابة عادة في مصاحبة الغناء والرقص .

### الآلات النفخ والتوقييع :

#### ١ - الدريكة :

أسطوانة فارغة من الفخار ، تبدأ في الإتساع من بعد منتصف طولها تقريباً لتنتهي على شكل جرس ، ويشد على فوهتها الكبيرة رق من جلد المعاز بلصقه بالفراء ، أو يثبته بالخيط على محيط الفوهة .

وتصنع الدريكة في أحجام يتوسطها الحجم الذي بطول ٤٠ سم ويقطر ١٢ سم للفوهة الصغيرة و ٢١ سم للفوهة الكبيرة . كما يصنع من الدريكة حجم يصل إلى ضعف الحجم السابق ويعرف به « الدعلة » وتستخدم الدريكة في مصاحبة الرقص والغناء .

ما صاحبته هذه التقاسيم الألفاظ والعبارات تغير إسمها وأصبحت موالاً ٢ الأمر يحتاج بحق إلى فحص دقيق .

### الآلات الموسيقية الشعبية :

لا يأتي الحديث عن الموسيقى الشعبية دون ذكر آلات الموسيقى . غير أن تناولها - في هذا المقام - لن يتسع إلا للذكر أمثلة نختارها من قائمة الآلات الموسيقية الشعبية ، ونبدأها على النحو التالي :

### آلات النفخ :

#### ١ - السلاية :

السلاية من آلات النفخ الرئيسية في الموسيقى الشعبية ، وهي عبارة عن قصبة جوفاء من الغاب تتكون من أربع عقل ، فتح على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . وللسلاية مقاسات مختلفة تصل إلى أربعة وعشرين مقاساً ، ورغم إختلاف أحجامها فإن التكوين الأساسي للهيئة ثابت ، أى إنها في كل المقاسات تظل قصبة جوفاء من الغاب ذات أربع عقل ، وعلى صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . يسكنها المعازف يندب وينفخ في فوهتها العلوية بنظام كسر الهواء على حافة الفوهة فيحدث الصوت . ويفتح الثقب وغلقتها بأصابع اليد ونظام خاص ، يخرج النغم . وتستخدم السلاية عادة لعزف التقاسيم أول مصاحبة الغناء والرقص .

#### ٢ - الأرغول :

فصتان من الغاب متلاصقتان ومتوازيتان ، إحداهما أقصر من الأخرى ، فتحت على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم ، وفي مقلمة القبتين - من أعلى - ركبتي رشتان تحدثان الصوت إذا وضعهما المعازف في فمه وتنفخ .

ويوجد الأرغول في أحجام مختلفة ، ويسمى كل حجم منها باسم رقص ، ورقم ( ١٢ ) يطلقه المعازف الشعبي على أصغر أحجام آلة الأرغول ، ورقم ( ٢٤ ) يطلق على أكبرها حجماً .

والأرغول من الآلات الحركية ، أى التي تتكون هيئتها من أجزاء متصلة ببعضها البعض . ويمكن تغيير صوت الأرغول - حنة وغلظة - بإضافة عند من القصبات توصل بالقصبة اليسرى . وتستخدم هذه الآلة في مصاحبة الغناء .

#### ٣ - المزمار :

عبارة عن أنبوبة أسطوانية الشكل ، فتحت على صدرها عدة ثقب تتدرج الانبوبة في الإتساع ، ليتهى طرفها بيوق على شكل جرس ، وفي الطرف الضيق للانبوبة ركبتي ريشة مزدوجة صنعت من قصب الغاب .

وتشكل هيئة الآلة يتم بخرطها من خشب المشمش ، وتصنع الآلة في أحجام تخضع لمقاسات نمطية درج عليها الفنان الشعبي ، وأهم هذه الأحجام ما يعرف بآلة « السبس » الصغير و « الأبا الصغير » .





وهذا التكوين المتعمد ، وعلى إيقاعات السكونيان كاش Kounban Kash يبدأ دور الأراجيد .

يتجمع الناس على صوت الدفوف ، حيث تبدأ العائلات تتوافد إلى مكان العرس الشباب مع الشباب . والفتيات مع الفتيات وكبار السن مع كبار السن . وتشابك الأيدي مع الأيدي ، وتلاصق الأكف ، وتتناغم الأصوات ، وتتجم في غناء جماعي متبادل بين المصنفين والشباب والفتيات والسيدات .

ومع الحركات الإهتزازية ، البدولية ، تتمايل الصفوف وتهتز ، فهي تتحرك إلى الأمام ثم تعود بالظهر خلفاً إلى مكانها في حركة إهتزازية إنتقالية متلاصقة الأكف ، إذ تتحول الصفوف إلى ما يشبه الخرائط البشرية . . . وتتحول الأفراد إلى ما يشبه القوالب التي تسعى لأن تتوازن وتتراص لتصنع هذا التكوين البشري المتماسك .

وقد يمتد هذا الشكل إلى ساعات وساعات حتى تتولد من داخله أشكال حركية أخرى يسمونها ( أولن أراجيد ، فري أراجيد ) . في هذين الشكلين يكون الإيقاع قد صار أكثر سرعة يعرفونه بإسم « النجرشاد » Nagrashade والحركة أصبحت أكثر إنتعاشاً وحيوية دون أي تغير في الخطوة الرئيسية .

وبين الحين والآخر تخرج بعض الفتيات من صفوفها ( من ثلاث إلى خمس فتيات ) ليرقصن داخل المستطيل الكبير ويؤديين الحركة الإهتزازية الإنتقالية المدعمة بحركة بدولية من الدواوين أماماً وخلفاً .

وقد يخرج لهن عند معاتل من الشباب الذين يقابلونهن ثم يفترون متابعين إلى نهاية المستطيل ، ويتكرر اللقاء والافتراق لمرات عديدة في حوار حركي متناغم بسيط .

ثم يعلو صوت الدفوف ، ويتداخل غناء الشباب ، مع غناء الفتيات في دعوات غنائية راقصة مرددين « عريس باسطية . . . يا واحد » وكأنه لا هدف للجميع سوى إسعاد العريس . . . فكلمة باسطية تعني الإنسباط والفرح .

### الكنوز ودور الهوللي

أما عند أولاد العمومة « الكنوز » ، فلأننا نجد السيدات يشتركن في الرقص في تشكيلات فردية فحسب ، أما بالنسبة للغناء فهن يشاركن به في تشكيل جماعويان يكن بصورة أقل من مشاركة سيدات الفاديجا .

ويبدأ دور الهوللي عند الكنوز بصوت « النجارات » ، وهي عبارة عن طبلتين يصل قطر الأولى حوالي ٦٠ سم وقطر الثانية حوالي ٣٠ سم . ويشد الجلد على قاعلة نحاس نصف دائرية ، وغالباً ما يكون من جلد الجمل ، ولكل « نجارة » عصا قصيرة للنقر عليها ، وقد يستقيم دور الهوللي بنقارة واحدة .

وتجلس السيدات في مكان بعيد نسبياً عن مكان الرجال الذين

وتعيش القبائل الثلاث الأولى في النوبة السودانية ، أما الأخيرتان فتمتثلان في النوبة المصرية . ونحط التقسيم بينها هو ثنية كورسكو - الدر ، أو بالأحرى أسفين وادي العرب الذي يختلف عن كلتا المجموعتين ، وهذا التوزيع كله هو توزيع النوبة القديمة قبل التهجير « الخريطة »

تمتد منطقة الكنوز من الشلال وأسوان جنوباً حتى الكيلو ١٤٥ عند بلدة المضيق وكانت تضم نحو ١٧ قرية ونجماً ، والكنوز لهم لهجتهم الخاصة وهي « الماتوك » أو « الماتوكية » .

أما « الفاديجا » وهي نسبة إلى لهجتهم ، فتمتد منطقتهم من ك ١٨٣ على الحدود السودانية وتضم ١٩ قرية .

### الفاديجا ودور الأراجيد (١)

إن دور الرقص عند النوبيين - بشقيه كترى وفاديجا - دور حيوي ومهم ، فالنوبيون يحشون الرقص في جماعات ، ولا يستهونهم الرقص المردى ، كما أن المرأة تشترك مع الرجل في رقص الجماعات ، الذي غالباً ما يؤدي في مناسبات الزواج ، ولا تقتصر هذه المشاركة على الأداء الحركي بل تشمل الغناء كذلك ، فالرقص والغناء عند النوبيين استمتاع وامتاع ومشاركة - وهما معاً طقس لا بد أن تتحقق وظيفته .

فبعد الفاديجا ، نجد أن دور الأراجيد ، وهو من أبرز أدوار الرقص الجماعي عندهم ، يؤدي في مناسبة الإحتفال بالعريس ليلة زفافه ، وهو يخفى وراءه دوراً وظيفياً مهماً .

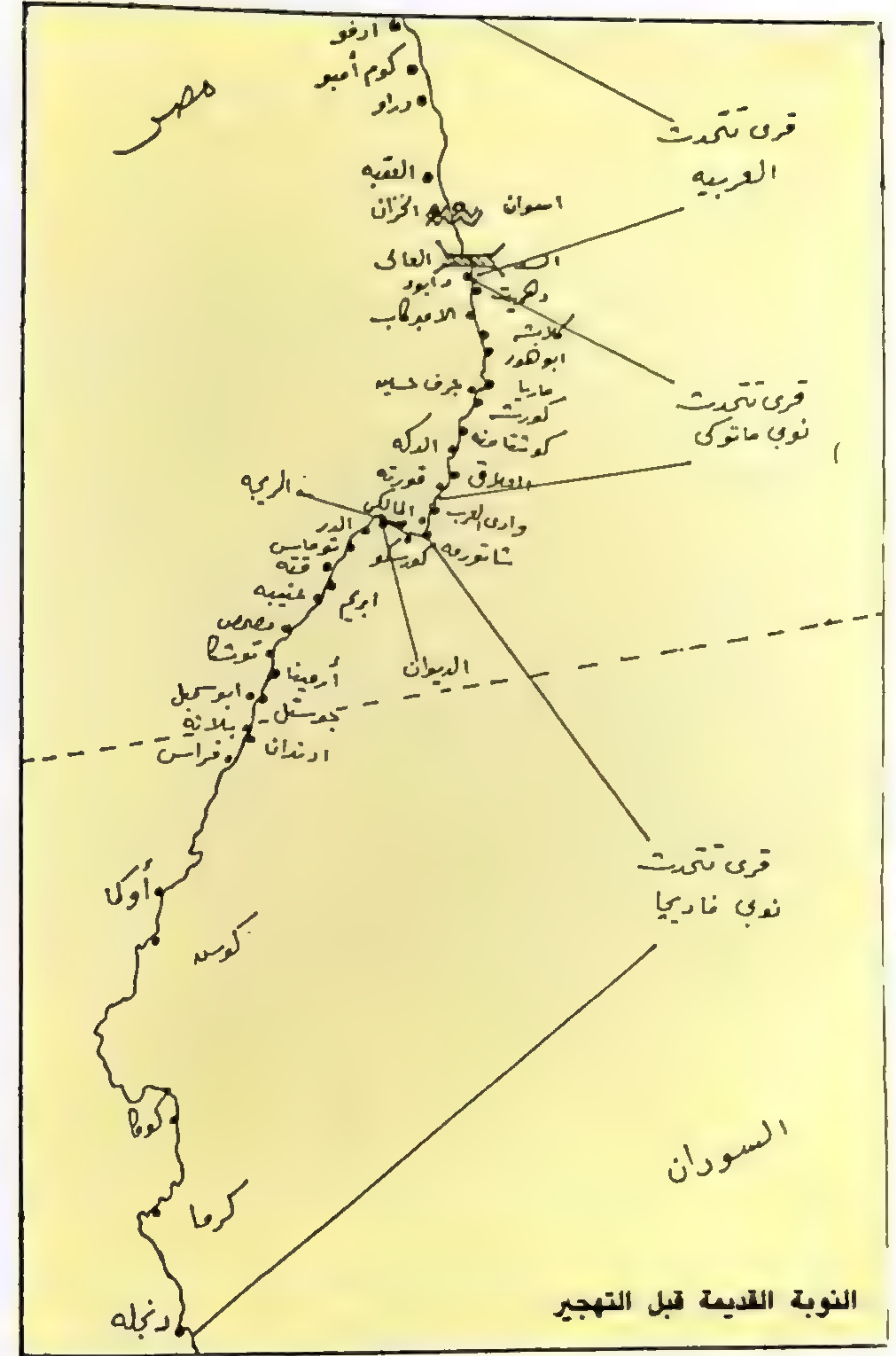
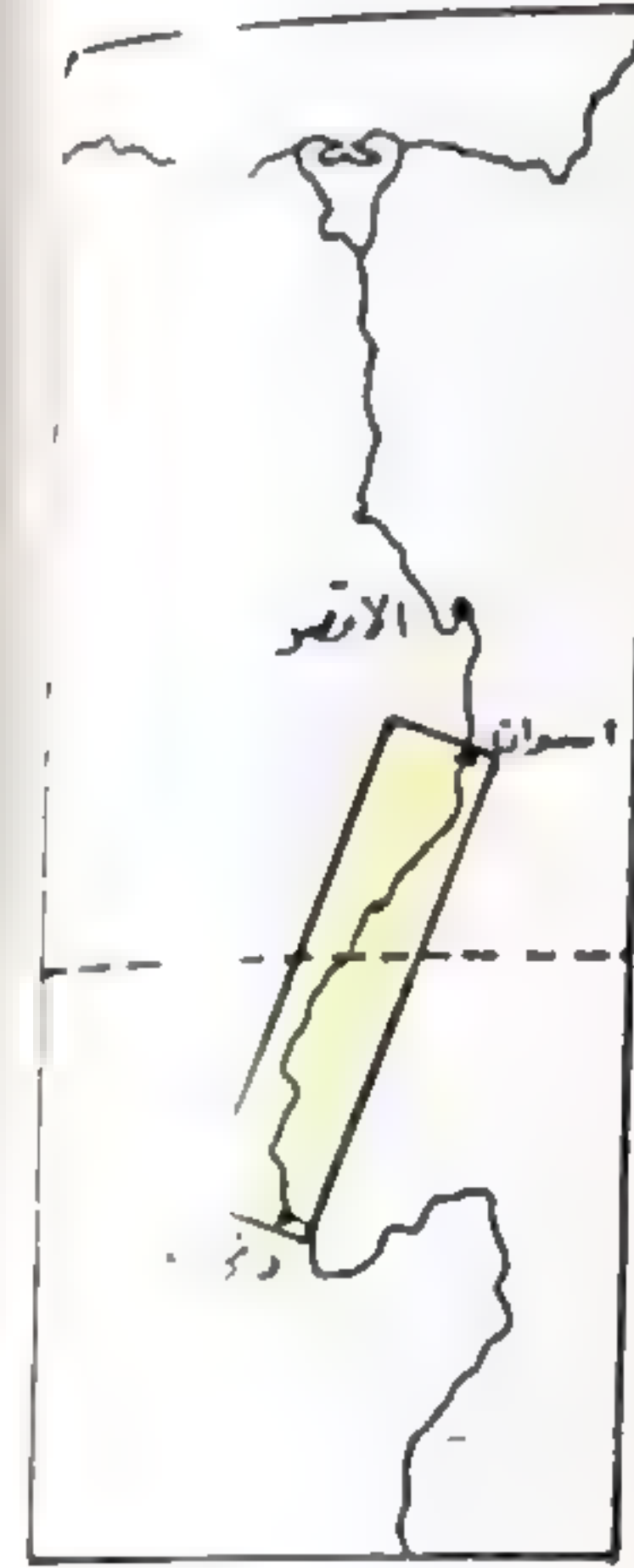
ويتمثل التشكيل في هذه الرقصة على النحو التالي :

يقف كل المحضين ( شباب - فتيات - دفاة ) في شكل المستطيل ، بحيث يقف الشباب في صف مواجه لصف الفتيات أما في الصلح الثالث فيقف عازفو « الطيران » أو « الدفاة » أي الدفوف .

وبينما يقف الشباب صفّاً واحداً ، تقف الفتيات والسيدات في شكل صفوف خلف بعضهم بعضاً مواجهين صف الشباب ، ويكون ترتيبهن كالاتي : تقف في الصف الأول الفتيات اللاتي لم يتزوجن ، ثم يليهن الفتيات المتزوجات حديثاً ، ثم السيدات متوسطات العمر - وهكذا حتى الصف الأخير فتقف فيه المعجئات من النساء .

ويتيح هذا الترتيب الفرصة للشباب أن يتابع بعينه الفتيات غير المتزوجات ، وعادة تتيج هذه الفرصة من الفرص القليلة للشباب لكي يتنق زوجة المستقبل التي تكون قد تزيت بأغلى الحلوى من أجل هذه المناسبة .

(١) في عام ١٩٧٨ ، تم ندب الباحث إلى محافظة أسوان للمساعدة في إنشاء فرقة أسوان للفنون الشعبية - وعلى مدى عامين كاملين قام الباحث برصد هذا الدور ودراس ميدانية - وقد شارك الباحث في الندوة العلمية التي أقيمت في أسوان في عام ١٩٨٠ حول الرقص في النوبة ( فاديجا وكنوز ) .







ذات طابع إيقاعي يكتمل بالتصفيق بالأيدى مع دق القدم على الأرض ، لتكون في النهاية توليفة من الأصوات ومن الدقات المتنوعة المصدر .

ويزداد الأداء جمالا عندما تدخل فتاة أو سيدة في رى خاص لترقص بمفردها وسطهم وأمامهم .  
وتنقسم الرقصة الى قسمين :

### (أ) الواو :

وأحيانا يسمون هذا الحرة « المواوية » وفيه تغف مجموعة الر المشتركين في الرقصة في صف واحد ، أكتافهم متلاصقة ، وأيدى ممتدة الى أسفل جانبيا ومتشابكة معا ، وتبدأ الحركة تمايلا يمينيا أو تمايلا الى الأمام والخلف ، وفي هذه الأثناء يقوم المشاركون بإصدار صوت قوى أثناء الزفير ، وكأنهم يطلقون لفظ « هيهيه » ، مع نفث صوت الشهيق بشكل واضح .

ويستمر الراقصون في أداء هذا الشكل لفترة قد تطول وقد : ثم تحرر الأيدى لتتفرغ للكف ، وهي عبارة عن صفقة واحدة جـ يعقها دقة بالقدم ، مع استمرار الصوت الصادر من الحناجر في الزفير والشهيق ، وهم يغنون :

يا جميل لك مدة غايب  
جوللى ليه السباب  
ياليل ..  
شاكى ياكى وجلى دايب  
فارجت ياأعلى الحباب .. ياليل

وبهذه الكلمات يبدأ الرجال في تغيير الوضع بثني الجذع قد للأمام مع فتح الرجلين قليلا لتتقدم أحدهما الى الأمام ، بينما تكم الركبتان مشيتين بعض الشيء لسهولة أداء الحركة التي يرفعون فيها القدم الأمامية ليدقوا بها على الأرض ، مع ميل الجذع للأمام ثم الى الخلف لرفع القدم المستخدمة في الدق ، مع استمرار صدور أصوات الفحيح من حناجرهم ، حيث يعقب الصوت مباشرة تصفيقة واحدة ويستمر هذا التسلسل الحركى المتنوع حتى الجزء الثانى من الرقصة .

### (ب) ثروة الكف :

في هذا الجزء تتكشف ضربات الكف ، ويزداد الحماس فيقوى وقع ديب الاقدام على الأرض ، كما يزداد استخدام الدف « الدريكة » لتأكيد الوحدة الإيقاعية وإبرازها ، وتزداد سرعة الحركة للراقصين دعوة

يصطفون في شكل مستطيل تصدره الحناجر ، وهي التي تعلن عن بداية التجمع لدور الهوللى .

وبين إيقاع الكف وإيقاع الحناجر ، يقوم الشباب الذين يقعون صفًا واحدًا داخل المستطيل بأداء الحركة الوائية الإنتقالية إلى الأمام ، وهي حركة تشبه الحجل مع الوثب ، ثم العودة بنفس الخطوة الى الخلف بظهورهم مصطحبين معهم في العودة كل من يدخل الى المستطيل من السيدات حيث يكون دخول السيدة إلى المستطيل بمثابة نعمة للعروس وللعرس ، وستمن من تدخل حاملة معها البخور وستمن من تدخل للرقص أمام صف الشباب .

وتكون حركة السيدة حركة زاحفة إنتقالية للأمام مع ميل الرأس والكفين والذراعين والجذع إلى الخلف .

والسيف عند الكنوز من الأدوات الأساسية في دور الهوللى ، فهو يستخدم في اللعب على إيقاع الحناجر المتميز ، كما يستخدم أيضاً لفتح المستطيل كلما ضاق بالمشاركين ، وللاعب السيف يتميز بمهارة خاصة في الرقص به ، كما يستخدمونه على نحو طقوس في حماية العروس وطرده الروح الشريرة من المكان .

وقد يستمر الرقص على هذا النحو أحياناً إلى طلوع الفجر ، وعندئذ يأتى دور آلة الطنبورة ، وهي آلة موسيقية ذات صوت ثرى متميز ، يصاحبه صوت المعنى وصوت الأكف المصاحبة لحركات الهوللى .

### الجنزير المعقود

لقد جاءت تلك التسمية لدور الجنزير المعقود - على حد قول أحد المشاركين في الرقص - من شكل التماسك بالأيدى ، والتصاق أكتاف المؤدين .

وهذا الدور هو أحد أشكال الرقص الثنائى الذى يتشر في منطقة أسوان ، والأقصر ، واسنا ، وبعد هذا الدور من الأشكال التعبيرية المفضلة لدى أهل المنطقة .. بل هو الشكل الأمثل الذى نصب فيه المشاعر بصورة جماعية فرحة وإبتهاجا بالمناسبات السارة كالتهنئة في العرس ، أو الترحيب بقدوم الحاج ، وقد تكون بمناسبة سبوح المولود أو غنائه .

والجنزير المعقود من الفنون الحركية الغنائية يشترك في أدائها كل راغب في المشاركة ، ولهذا فإن الرقصة لا تتحدد بعدد معين ، غير أن واحدا فقط يقوم بالغناء وآخر يضرب على الدف ، وأحيانا يقوم المعنى بالضرب على الدف في أثناء الغناء ، بينما تؤدى مجموعة الرجال - وهم في هيئة صف - بحركات تمايلية راقصة ، يليها حركات تطريحية من الجذع ، وهم في أثناء ذلك يطلقون بحناجرهم أصوات

منهم لدخول الراقصة أو « الجمل » كما يسمونها بالمنطقة . حركاتهم الى أقصى حد ممكن حتى أن أحاسنهم تقترب من الأرض وتلاصقها فتكون ذروة الانفعال والانسجام . كما أن الغناء مع الإيقاع ومشاركة المؤدين بالكف ودق القدم مع صوت الحناجر يتألف في قوة وتناغم ووحدة تركيبة صوتية متداخلة ، تملأ بعدا كبيرا لهذا النوع من الغناء والرقص .

وإذا لاحظ المُنظر - وهو الرئيس أيضا - أن حركة الراقصين تاطلت أو هدأت يدهوهم بحماس قاتلا :

« اتح باطك للكف ، حتى يتبه الراقصون وتنظم حركاتهم

ويستمر المعنى متغلا بهذه الكلمات بحرية تامة ، فيلتزم بالأداء الإيقاعى الذى يستمد من الضربات المختلفة الصادرة عن الراقصين ، والمكوبة من مزيج عناصرها المختلفة حتى كأننا نرى أمامنا رقصة أو نسمع إيقاعا راقصا مرعا ، تدعنه دقات الدفوف التى قد يستخدم منها اثنان أو أكثر ، ويغنى المؤدى - عادة - نصا رباعى الشطرات ومع هذه الكلمات في وصف الحبيب ، وقد تمنى أيضا وصف المجموعة ودا على المؤدى الفرد الذى الحمل أو السيدة المشاركة ، يزداد حماس المشاركين ، فتشتد مداوم الغناء معتدا على ما عده من موروث حفظه على مر السنين

رقصات اسمرابية حديثة من فرق الموسى الشعبية





حيب جلي إلى الحكاية

بالى من سابع شكابة

باصنب لوج الشكابة (نكسبة المنصب)

أنا بابكى من نافع بكابة

« يمالك لؤادى ..

حبك كواتى ..

دى الحلوة خرجت ..

باما بكره نسع

بالمعروف

تعالى وشوف

ع المكشوف

وبعد نشوف

كما أن هناك أدوارا معروفة لديهم مثل دور « نعى الحمام » من الأدوار الطويلة قد يستغرق أداؤه فى دور الضمة وقتا طويلا

وفى أثناء دور الضمة الذى يجلسون فيه على الأرض فى دائرة مفتوحة ، حيث تبدأ المجموعة بالغناء على صوت السمسرة وإيقاع الطبل ، يقوم أحدهم بإداء نوع من الرقصات تتميز بإبرازها خاصة ، وقد يستخدم فى أثناء الرقص العصا ، أو المنديل أو الماء وسائل للتلويح .

وتتميز الأداء بحركات سريعة نشطة ، فيها قدر كبير من إظهار المهارة فى استخدام وسائل التلويح . فإذا ما أنهى الراقص دوره - فترة - قام آخر مكانه ويليه ثالث وهكذا . وقد يشترك فى هذا الاثنان معا يمثلون حوارا حركيا غالبا ما يكون له مدلوله الخاص والى يشير فى كثير من الأحيان إلى دلالات البحر ، والصيد والرزق ، الشباك وفرداها .

وأول ما تتميز به حركات الرقص هو السرعة فى إيقاع الحركة والنشاط فى الأداء ، وهما سمتان تتميز بهما الفنون الحركية لهذا القتال صومرا كما أن استخدام الوثبات الصغيرة والضيقة من إحدى سمات الرقص لديهم .

ويقوم المؤدى لهذه الخطوات باستخدام الأيدي فى حركات معبرة وإيحاءات ذات معنى ، من خلال حركة تطويقية وحركة قابضة ، كما أن الأكثاف لها نصيب فى حركات الرقص عندهم .

وتتابع حركات الراقص أو وثباته الإيقاعية الراقصة بشكلها المتميز مع تنس الساق الحرة دائما إلى الامام أو الخلف ، وأحيانا إلى الخارج . كما أن اتجاهات المؤدى فى أثناء الرقص تكون للامام وللخلف وعلى الجانبين . وقد يكون السبب فى تعدد الاتجاهات فى هذا النوع من الأداء ، هو طبيعة تكوين الضمة ، حيث تعود الراقص أن يكون محاطا بالمتفرجين والمشاركين فى هذا الشكل الدائرى ، لذا جاءت طبيعة الأداء فى كل الاتجاهات وليس فى الاتجاه الأمامى فقط .

### الحنة السويشى

وهناك فى منطقة السويس - إلى جانب دور الضمة أو الصمبة - دور فنى أصيل يؤدى عادة فى الاحتفال بليلة الحنة .

ومن المعروف أن الحنة لها دلالة خاصة لدى المصريين بصفة عامة ، فلا توجد فى مصر منطقة أو بلد لا تعرف الحنة ، أو لا تستخدمها فى احتفالاتها المتباعدة .

وفى المعتقد الشيعى أن نبات الحنة أحد نباتات الجنة ، وبالتالي فهو نبات مبروك فى الأوساط الشعبية ، بجانب فوائده واستخداماته الكثيرة كنبات له منافع عدة معروفة منذ القدم .

ويستخدم أهالى السويس الحناء على نحو مميز فى أثناء احتفالهم بليلة الحنة ، حتى ذاع اسمها فى كل مصر تحت اسم الحنة السويس ، لما يتميز به أهل السويس بنظام احتفالى خاص لصينية الحنة ، فبعد أن تزين صينية الحنة بالورد والشموع ( وغالبا ما تقوم تزيينها السيدات ) ، يقوم الشباب والرجال بحملها فى جولة احتفالية راتمة بجويون بها شوارع المنطقة ، مارين بمنازل الأقرباء جميعا ، وكذلك الأصدقاء المقربين للأسرة . وحينما توقفت الزفة الاحتفالية يقوم المحتفلون بإداء الرقصة حول صينية الحنة الى أن تنتهى الرحلة عادة عند منزل العروس .

ولا تعود محتويات الصينية ( شموع - ورد - حنة .. ) إلى داخل منزل العروس ثانية ، فهذا قال سىء ، إذ يقوم الشباب فى محاولات مرحة لخطف الشموع والورد ، وجزء من خليط الحنة تيمنا بهذه العنابة السعيدة والمبركة معا ، ثم تعود الصينية فى نهاية الأمر الى منزل العروس فارغة .

أما الغناء المصاحب للرقص فهو :

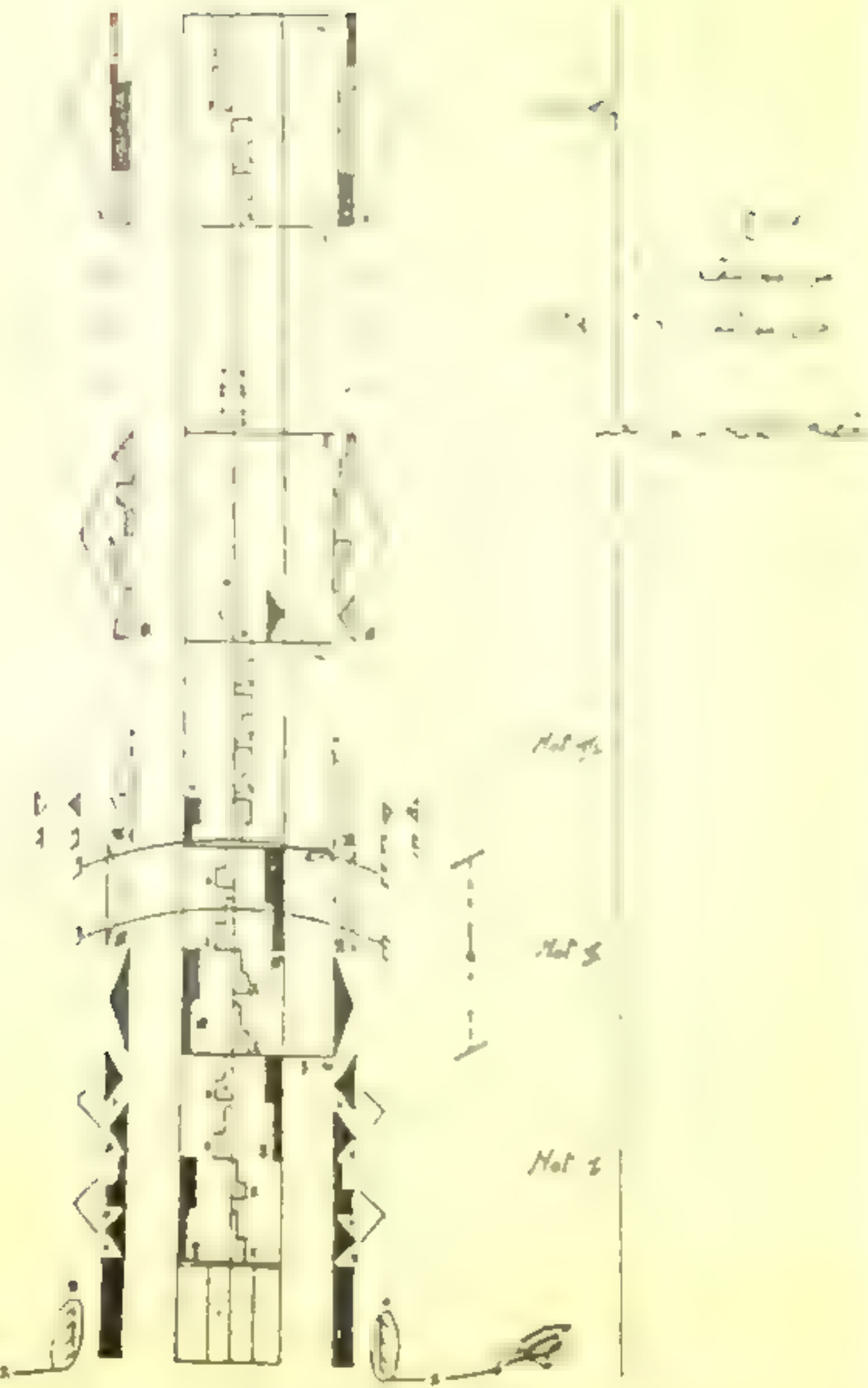
وصلى صلى ..  
ع الننى صلى ..  
واللى ما بصلى ..  
أبوه أرملى ..  
صالى ..  
واللى ما بصلى ..  
أبوه أرملى ..  
الخ .. الخ

وبهذه الصلوات .. تبدأ زفة الحنة مع إيقاعات الطبل والكف . وفى أثناء سير الزفة يكون المظهر الاحتفالى هو الغناء فقط دون اشتراك أى آلة موسيقية ، ولا يبدأ الرقص إلا حينما تتوقف الزفة أمام أحد منازل الأقرباء .

وعند وصولهم أمام أحد المنازل ، يضعون صينية الحنة فوق حامل خاص بها ثم يتشرون حولها فى شكل دائرة ليبدأ دور الرقص ، وعادة ما يكون لهذه الجماعة قائد يضى ويؤدى حركات راقصة ، ومن ورائه المجموعة التى تردد ما يقول وما يفعل .

وينظم القائد مجموعته على نغمات ( وصلى صلى .. ) ثم يبدأ حوارا حركيا معها ، فيبدأ برفع يديه تجاه أذنيه وكأنه يكبر ، وتتبعه المجموعة الواقعة فى شكل دائرة بنفس الحركة تيمنا بذكر الله .. إذ أن طقوس الحنة يكتنفها الكثير من المعتقدات .

وعندما يرسل القائد إشارة للدوران حول الصينية ، تشرع



الجماعة فى خطوات الوثب الجانبية مع تحريك الأذرع جانبيا بالتناوب ، مبتدأة باليمين وهم متماسكو الأيدي .

وفى بعض الأحيان تتحول الحركة إلى المستوى العميق إحدى الركبتين ( مع رفع الأخرى متنية أمامها فى وضع انثناء ، بينما يضع كل واحد يديه على كفى زميله .

ثم تتحول الحركة بعد ذلك فى اتجاه مركز الدائرة حيث توجد الصينية وهم يشيرون بالأيدي تجاهها ، كأنهم يريدون أخذ ما بها ، ثم يعودون لفتح الدائرة مرة أخرى .

عند عودة المجموعة الى مكانها فى الدائرة ، تقوم بإداء حركات واثبة ( وهى السمة الغالبة للفنون الحركية لمنطقة خط القتال ) إما جانبيا جهة اليمين وإما أماما جهة اليمين أيضا .

ويؤدى هذا الفن فى تشكيل جماهى ترد فيه الجماعة على المعنى الفرد فى مقاطع كثيرة ، كما يصاحبونه فى أغلب الأحيان بإيقاعات خاصة لضرب الكف .

وقد قام الفنانون فى مدن القتال بتطوير فن الضمة فأدخلوا عليه آلة السسمية حيث أصبح لفنون السلك ( كما يطلق عليه أهل المنطقة ) تنوعات وتفرعات وأدوار متميزة قاموا بإبداعها فى صياغة فنية انفردوا بها على مر السنين .

وليه يترضى بقللى أنا منك .... ( بإسلام )

اسمح بلى .... ( بإسلام )

سبلى واخلف غنى .. الخ

« سبلى وهجرنى هجره .. ( ترد المجموعة نفس المقطع )

دا ما كاتش عشى .. ( « « « )

روح الله يماحك .. ( « « « )





ثم تتوقف المجموعة بإشارة من القائد لأداء ضرب الأكف المعروف لدى أهل السويس ، وهي عبارة عن دقات متضاربة يمكن وصفها موسيقيا (بالكونتر) أى دق الكف فى المساحة الزمنية الفارغة لدى كف الزميل ، فنسمع نوحا من إيقاع الكف المتداخل بشكل فنى متميز .

هذا النوع من الكف معروف (كما ذكرت) بجنوب سيناء ، وشبه أيضا دق الكف المعروف ببعض دول الخليج ، حيث يتهى الكف بإشارة صوتية من أحدهم فينهون دق الكف معا .

تقوم المجموعة بعد ذلك بحمل الصبينة لتحرك المركب الاحتفالى من جديد نحو مكان آخر ، ومنزل آخر ، وسط غناء المجموعة : «وصلى وصلى .. صلى» .

وقد يستمر هذا المركب الذى يتميز به شعب السويس ساعات طويلة من الليل ، وفى بعض الأحيان يرقم أهل البيت الذى وقفت أمامه زفة الحنة ، بطرح أنواع كثيرة ومتنوعة من الحلوى ، وذلك للترحيب بهم وسط زغاريد السيدات .

### التحطيب

إن لعبة التحطيب هى أحد أشكال الفنون الحركية المصرية وقد شاع اسمها برقص التحطيب - خطا - وربما يرجع تسميتها (برقصة) بعد أن دخل عليها آلات المزمار والطبل .

واللعبة يرجع جذورها إلى محاولات الإنسان الأولى فى استخدام العصا كذراع ثالثة فى الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم ، كما استخدم الإنسان - قديما - العصا فى كثير من الحرف مثل : الصيد - الرعى - الزراعة .

وكانت لعبة التحطيب لدى المصريين القدماء مرتبطة إلى حد كبير بالاعتقاد الأسطورى فى الصراع بين الخير والشر ، وتحكى لنا الرسومات الجدارية الموجودة فى تونه الجبل بالمنيا ، وكذلك مقابر بنى حسن وأيضا الدير البحرى بالأقصر ، مدى اهتمام المصرى القديم باللعب بالعصا .

وفى عصر الزعامة كانت العصا ضمن الأسلحة القتالية للجيش المصرى القديم . ولا تزال العصا حتى اليوم - خاصة فى صعيد مصر - تحتفظ بمكانتها لا بوصفها أداة لقتال ، بل وسيلة تصاحب الإنسان فى حياته اليومية وتؤدى أغراضا عدة .

ومع تطور الزمن أضاف الإبداع الشعبى إلى اللعبة المزمار والطلم بما أضفى على اللعبة جمالا وشكلا احتفاليا حتى أصبحت ، بنواصلها هذا ، بمثابة المثال الحى على التواصل الثقافى ، حيث نراها اليوم فى الكثير من المناسبات الاجتماعية كالميلاد والختان والزواج ، كما يقام لها الكثير من المسابقات ، ومازالت تشاهد فى الكثير من القرى ، خاصة فى صعيد مصر .

وتعد كلمة الرقص فى صعيد مصر ، كلمة معية فى الأوساط الشعبية بشكل عام . ولذلك فإن هناك بدائل لهذه الكلمة ، ففى النخيلة «محافظة أسيرط تعرف رقصة التحطيب باسم لعب «الزجلة» وفى «نزة» محافظة سوهاج وكذلك «الصوامعة» يعرف باسم «الحلاوى» وفى «ملوى» محافظة المنيا يسمونه لعب «الطحطب» أو «التحطيب» .

وبعد التحطيب عبارة عن مقابلة بين لاعبين تبدأ بمحاورة ، ثم محاولة كل منهما لكشف نقاط الضعف والقوة لدى الخصم . ثم

محاولة الوصول إلى منطقة من جسم الخصم لإصابته فيها إصابة رمزية .

وبعد التحطيب لعبا أكثر منه رقصا - كما ذكرت - فقد يكون الغرض منه إذا لم يوجد خصما إبراز الساحة الجمالية والمهارية وسواء كان التحطيب لعبا أم رقصا ، فهو يؤدى على نغمات المزمار والطبل .

ويبدأ المتنافسان عند بداية عزف المزمار دخول الحلبة وتكون عبارة عن دائرة فسيحة يقف فيها المتفرجون ، وبعد دخولهما يبدأ كلاهما فى إبراز قدراته على التحكم فى العصا ، حيث يدور كل منهما حول نفسهما وهما يؤديان حركات اهتزازية باليد الممسكة بالعصا ، هذه الاهتزازات تبدأ من الكتف وتنتهى عند طرف العصا .

هذا الاستهلاك يَهرُف لديهم باسم «الرش» وخلال هذا الرش يدرس كل منهما خصمه ، ويستكشف قدراته ، وكذلك نقاط ضعفه وقوته .

بعد ذلك يدخل اللاعبان فى مباراة مدروسة ومحسوبة بينهما كل منهما يحاول فتح «باب» خصمه لإصابته إصابة رمزية .

هذا بالنسبة لنوع التحطيب الذى يمارس خلال المناسبات







الذكر... أحد مظاهر الاحتفال بالمولد



لعبة التحطيب أحد أشكال الفنون الحركية المصرية احتفالات مولد أبو الحجاج في الأنصر

## الذكر

المختلفة كمناسبات الأفراح والختان .

لما بالنسبة للتحطيب الذي يقام في مسابقات شعبية رسمية ، فهذا النوع له محكمون شعيون يلتزمون بقواعد معروفة لديهم ، ويمكن ايجازها في النقاط التالية :

- ١- مساحة اللعب عبارة عن دائرة قطرها ٣ م .
- ٢- مدة الجولة ثلاث دقائق ، والمباراة مكونة من ثلاث جولات .
- ٣- مناطق اللبس هي : الصدر الظهر- تحت الإبط- الرأس .
- ٤- عدم لمس أو ضرب قبضة اليد الممسكة بالعصا .
- ٥- إذا لمس لاعب إحدى هذه الجهات لدى الخصم تحسب له نقطة .

٦- لمس الرأس يعد ضربة قاضية ، يفوز بمقتضاها اللاعب .

٧- يفوز اللاعب إذا تمكن من إحراز ثلاث نقاط .

حينما ننهي للحديث عن الذكر ، لابد وأن نجد أنفسنا بالضرورة متجهين بالحديث عن الموالد بشكل عام ، فالذكر هو جزء من كل ، والمولد هو الكل الذي يشتمل على عدة مظاهر أساسية هي :

المعهد - الذكر - الموكب

وفي الحقيقة ان الموالد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية والدينية التي انتشرت في العصور الإسلامية وخاصة المتأخرة منها ، وذلك بسبب مشاعر التقديس والاحترام العظيم الذي تكنه هذه الفئات الشعبية للأولياء والصالحين من رجال الدين وأئمة المسلمين ، حيث كان الناس يلوذون بهم في أثناء الأزمات النفسية والاجتماعية التي كانوا يعانون منها

نتيجة عهود طويلة من الظلم والقهر والاستبداد الاجتماعي والطبقي .

وفي مجتمعنا المصري أثرت الدعوة الفاطمية وعهدها بشكل كبير ، فالموالد الدينية المتمثلة هي في الواقع امتداد لتقاليد وعادات الفاطميين أنفسهم ، فحمل اليباق والأعلام ودق الطبول والمزاهر وأنظمة السير والخيول أو الجمال وحمل الأسلحة ولبس الملابس الزاهية الألوان وإقامة السرايدات الكبيرة الملونة . كل هذا لو تبعناه في أشكاله ومظاهره لوجدناها تكرارا للموالد التي كانت تقام في عهد الفاطميين .

وترى الجماعات الدينية الصوفية أن للذكر ثمرات أو نتائج كثيرة ، فهو يؤدي إلى الالتزام بالطاعات وتجنب المعاصي بل يسلم الذكر إلى حضرة الله فيصبح « الحق » سمعه وبصره وكل قواه ، الأمر الذي يؤدي إلى انبثاق العلم في نفسه ويصبح باتصاله بالله قويا بعد ضعف ، أما بعد خوف ، بل قد تبلغ قدراته حدودا تتجاوز قوانين الكون ومنطق العقل .

ويحاول أتباع الطرق الصوفية عن طريق الذكر أن يخلعوا عن أنفسهم أرويتهم المادية الحسية ، ليبقى لهم شعورهم وإحساسهم بأن



كل شيء قد فنى ولم يبق إلا الاسم الالهي .

فصاحب الذكر الانشاد الديني الذي قد يؤدي عند بعض الطرق بدون موسيقا ، وقد يصاحب بموسيقا تردد ألحانها ترددا خاصا يتميز بإيقاع خاص يساعد على التواجد والسطح والخروج نسبيا إلى حس جديد غير الحس الجسدي ، فهم يهتزون هزات عنيفة تبعاً للإيقاع الذي يدفع الجسد إلى نوع من التجلي واللاشعور ، فعندما يطربهم السماع يهتزون ويتمايلون ويمسأروا في حركة شبه دورانية مع ترك الأذرع تابعة ، وليست قائمة حيث تأتي القيادة في هذه الحركات من القدمين إلى الساقين إلى الجذع ، مع تطويع الرقبة والرأس تبعاً للكفنيين .

وتكرر الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة دون تغير أو تبديل ، كقيلة بأن تجعل الانسان يدخل في نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية التكرار التي تجعل المؤدى يتوه عن المكان وتغضض عينه وينهدج صوته ، فيشعر وكأنه يطفو فوق كل الآلام ويسحق تحت قدميه كل المعاناة التي تمتلئ بها الحياة ، فيتحرك ويتمايل مع كلمات المنشد وتغمضت الناي المعروفة باسم « العفاطة » .

هذا النوع من الحركات النصف دورانية الترتيبية وهذه التمايلات والهزات الموقفة كومت في النهاية ما يمكن أن نطلق عليه اسم الرقص الديني . وللموسيقا والإيقاع تأثيرهما الكبير في عملية التنفيس عن الانفعالات العميقة المتراكمة ، حيث يرتبط الإيقاع بالكلمات الرمزية مثل كلمة « الله » . الله « التي يرددونها المؤدون ، ومع ازدياد سرعة الإيقاع تتحول كلمة « الله » إلى نوع من الهمهمة الصوتية حتى يغيب اللفظ عند أغلب المؤدين ، وكلمة « الله » عند الذات البشرية هي رمز للمطلق والحى الدائم ، وما هذه إلا محاولات من الإنسان لاستدعاء واسترضاء هذا المطلق الكوني العظيم .

وبهذا يساعد الرقص على حدوث الانجذاب ، ويتم ذلك من خلال ثلاث مراحل متعاقبة :

- ١ - الرقص .
- ٢ - الدوران .
- ٣ - القفز .

وكل مرحلة ترمز إلى حقيقة روحية ، فالرقص يدل على أن الروح تنهأ من أجل استقبال تأثيرات الكشف وذلك للوصول إلى المعرفة الروحية أما الدوران فهو يرمز إلى الروح التي تحاول أن تقف مع الله أو هي تقرب من الذات العليا وهو ما يطلق عليه الصوتية ( السر ) .

أما القفز ( الذي ينتهي بالسقوط في بعض الأحيان ) فهو يشير إلى أن الإنسان قد ترك حاله البشرية وأصبح متحداً مع الذات الإلهية ، وهذه هي المرحلة التي يتنى أن يصل إليها أعضاء الجماعات الصوتية .

## عرب الشرق وعرب الغرب

لقد جاءت هذه التسمية - عرب الشرق وعرب الغرب - بعد الهجرات العربية التي أعقبت الفتح الإسلامي - كما ذكرت - ومن الموجات العربية التي اتجهت إلى سيناء ووادي النيل ، ومن هؤلاء من استقر مباشرة شرق النيل ، وهؤلاء يسمون أنفسهم « عرب الشرق » ومنهم من استمر في تنقله حتى شمال غرب إفريقيا ، ثم عادت أجيال منهم إلى مصر واستقرت غرب وادي النيل ، هؤلاء يعرفون بعرب الغرب .

## عرب الشرق وسامر الدحية

يقام السامر عند عرب الشرق بمجرد إعلان الوهمة - الخطبة - بمجرد أن تهب العروس نفسها إلى العريس ، ويتم ذلك على يد الوكيلين وأمام الأهل والأقارب .

وقد تستمر أفراح السامر إلى عشرة أيام ، وربما أكثر ، كما يتم أن يقام السامر أيضا للاحتفاء بقدوم ضيف .

ويتنظم الرقص الغنائي عند عرب الشرق إلى ثلاث مراحل

- ١ - البوشان .
- ٢ - الدحية أو الدجيو .
- ٣ - الريدة أو الريدة أو البديع .

البوشان :

يبدأ السامر باصطفاف الرجال في شكل نصف دائرة ، حيث يبدأ أحدهم بغناء فردى « بوشان » وجمعهما « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر مرتجل يؤدي بتتبع ، وغالبا ما تلدور معانيه في وصف العروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد من النساء وطلقات نارية من « البارودة » في بعض الأحيان .

مثال :

والله الهوى لاحنى لوح  
وحباب جليبي جافروني  
وصبحت جاري بلا لوح  
والحبر معع لميوسني  
وهذا مثال آخر (١)

يابنت يام الشمر الأصفر حلية  
وحطى له من المطر ياب  
دا الجدع اللي انت عشقتيه  
صبحت عيساله يتام

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال في الغناء البوشان ، وهو نوع من النحية الواجبة من الحاضرين لأهل العروس أو العريس أو الحاشي (٢) أو الضيف الزائر .

وعندما يعجب أحد الحاضرين بأحد البواشين فإنه يعلق عليه بعبارة حماسية تقول حس يا كلام ! وهي تعني استحسان هذا الكلام .

الدحية

أول كلامي باصلى ع النبي الهادي

ومحمد اللي مجامه نور الوادي (مقامه)

بهذه الكلمات ( وغيرها كثير ) يتغنى الشاعر أو البديع بمصاحبة إيقاع الكف أو « الدح » من كل الرجال وهم واقفون في شكل قوس قد يقترب قليلا إلى نصف الدائرة .

وبهذا تبدأ الحركة مع بداية السامر ، بتمايل خفيف أماما وخلفا ، يصاحبه دق الكف وصوت الرجال وهم يرددون النصف الثاني من الشطرة التي تغنى بها البديع ونفس اللحن .

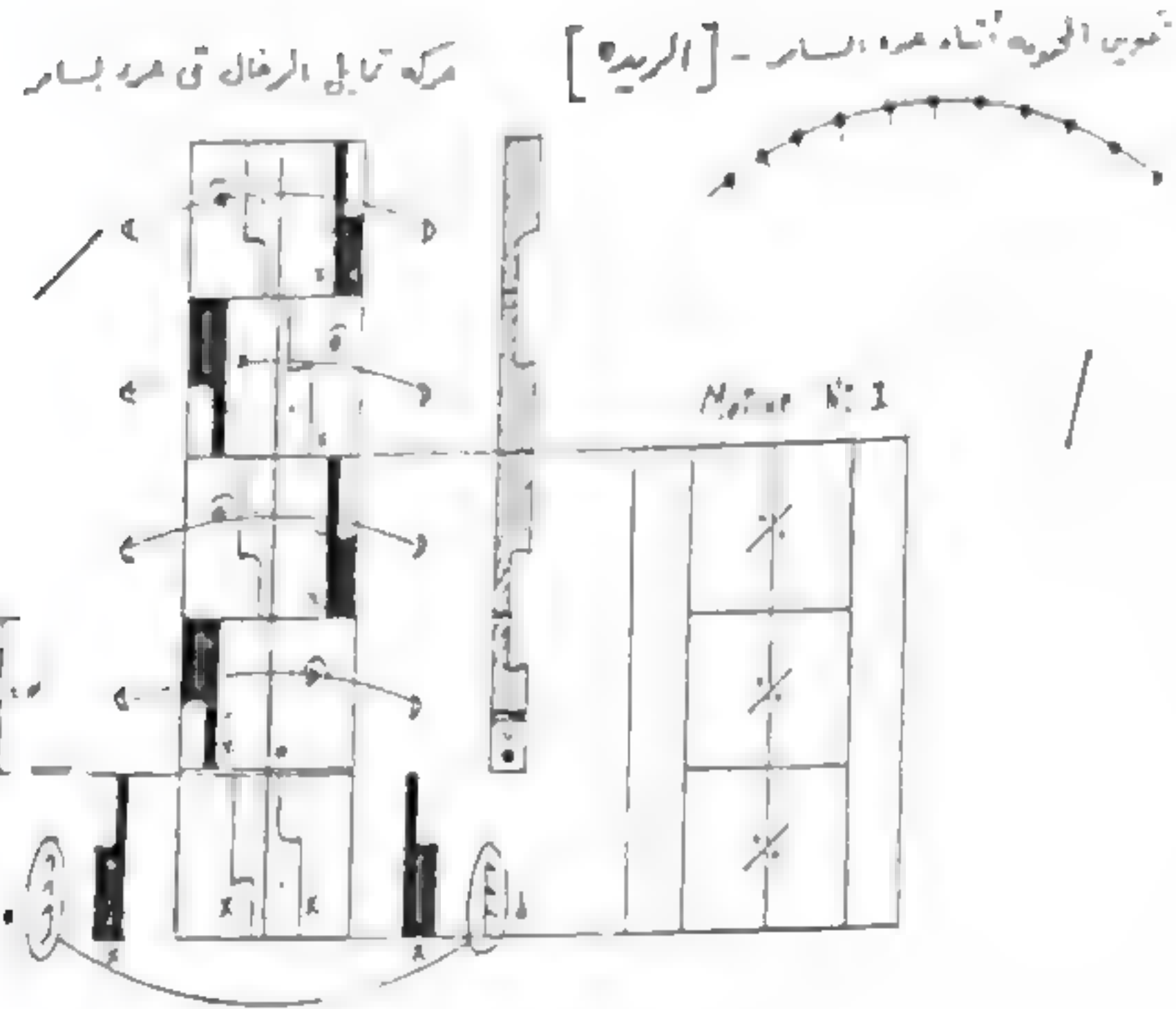
وبعد فترة - تطول أو تقصر - يصير إيقاع الكف أكثر قوة وأكثر سرعة ، كما تتسع موجة التمايل التي يزيدها الرجال ، ولكي تتنظم التمايلات وتتوحد لا بد لأكثاف المشاركين أن يلتصق بعضها ببعض حتى تتزن حركتهم البندولية وهي بمثابة دعوة منهم لدخول الحاشي أمامهم .

ويزداد الحماس والكف والتمايل عند دخول الحاشي ، رغبة منهم في ملازمة العبادة أو خطفها ، وتمنهم هي بدورها بإبعادهم عنها مستخدمة المعصا التي بيدها ، عن طريق حركة تطويحية تأتي من اليسار إلى اليمين ، وهي حركة تماثل الحركة التطويحية للسيف قديما .

وتكرر هذه المداعبة بين صف الرجال والحاشي ، متحينة كذلك الفرصة لنخطف شال أحد رجال الصف أو عمامته ، ويزداد حماس الكف ، وعمق التمايل والهمهمة بكلمة « دجيو » .

وفي أثناء هذا الحماس يبدأ الصف - الذي يشكل نصف دائرة - تمهيدا للتحرك يسارا مع الاحتفاظ بحركة التمايل ، محاولين إغلاق الدائرة كتعبير عن الاستحواذ على الحاشي ، بينما تمنعهم هي من إغلاقها عن طريق الحركة التطويحية بالمعصا .

ويبدأ الرجال ، عند استكمالهم للدائرة في دورانهم حول الحاشي ، وعودتهم إلى مكانهم الأول ، في تادية حركات نزول لوضع الفرفشاء ثم الوقوف . ولا بد للحاشي أن تتابع ذلك بحرص ، فإذا جلسوا تابعتهم بالجلوس مع احتفاظها بحركاتها التطويحية بالمعصا فوق رأسها . وإذا وقفوا وقفت .



الريدة :

عند انتهاء جزء الدحية وهو أقوى أجزاء الدور كله ، يأتي دور الريدة أي ما يريدونه أو يرغبونه ، كما يسمون هذا الجزء « بالبدع » وذلك لما يدعه أحد الرجال من غناء حيث يرد عليه الرجال « رايحين نجول الريدة » .

وقد يشترك مع البديع بديع آخر يساجله ارتجالا القريض .

مثال

والله وجالوا يامغنى يكفينا شر الأهديا  
رايحين نجول الريدية  
والله وجالوا يامغنى ردايدك سلم عليا  
رايحين نجول الريدية

بهذا الجزء - الريدة - تعود الرقصة لطبيعتها الأولى ، حيث يقترب هذا الجزء إلى الجزء الأول من الدحية ، من حيث نعومة الحركة وهندسه الكف ويطء الإيقاع .

وكان الحس الشعبي يجبر مؤدى الرقصة إلى وجوب الراحة والهدوء بعد عناء الغناء وعنف الكف وقوة الحوار الحركي السابق وهو الدحية .

١ - يجمع القائل هنا بين الغزل والفخر ، وهما من موضوعات البوشان المالوفة كذلك .

٢ - اسم السيدة المشاركة التي تخرج أمام صف الرجال وهي مغطاة من الرأس حتى الخصر بعباءة كبيرة .

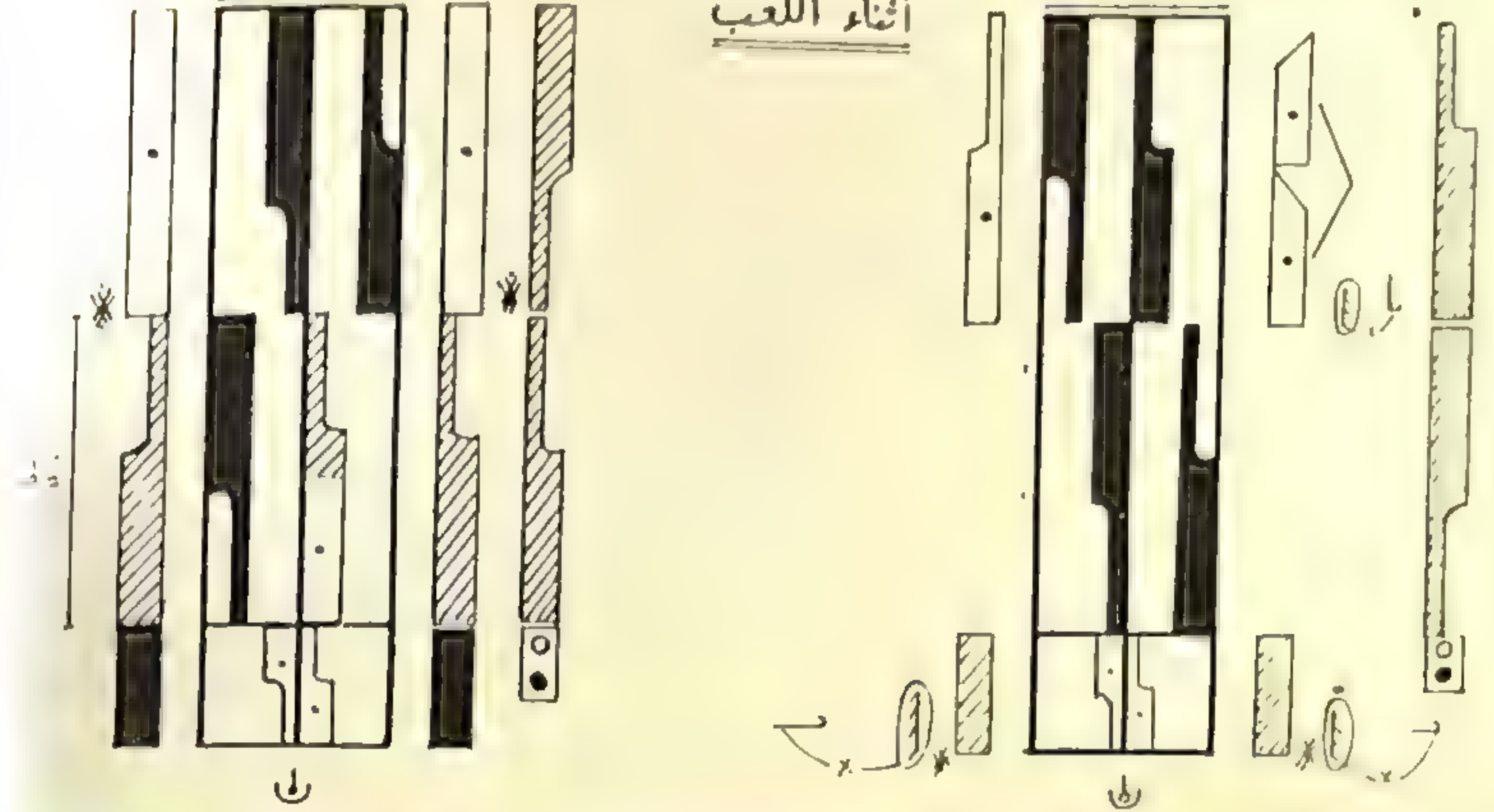


تمثيل الحجال أمام الرجل

سدوين الرقص

تمثيل الرجل أمام الحجال

أثناء اللعب



وقد ينتهي الدور بانتهاء الريلة ، وقد يستمر - وهذا غالبا - مع بداية جديدة للبوشان حيث يبدأ الرجال الذين خطفت شيلانهم أوعامتهم في التفتي للحاشي حتى ترددها لهم .

مثل

يا بنت يا واحد الشال هاتيه  
دا الشال بأربع حواشي  
سايح عليك التي تجيبه  
بفسلوس ولا بلاشي

تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الريلة]  
حركة تمايل الرجال في جزء السامر

غناء الرقص عند عرب الغرب

يعرف عرب الغرب دورا للرقص يعرف بأكثر من اسم ، وخلال البحث ورحلات الجمع والرصد وجدت أن التسمية تختلف من منطقة إلى أخرى ، ففى مرسى مطروح يعرف باسم « الحجالة » وكذلك باسم « الصاية » .

مثل

( ١ ) سال العين على غالبا  
( أى تسال العين على الفخالى لديها

وفى منطقة الواحات البحرية يعرف باسم الشيتاوة وهو اسم الجزء الأول من الدور كله . ( ٢ ) أزهى مارينا غير اليوم ( أى لم نر أياما زاهية بالخير اليوم )

فى هذه الأثناء يبدأ الرجال بدق الكف وقد يصاحبه أحيانا دق القدم مع إطلاق بعض الصيحات لإثارة الحمية فى السامر ، فتدخل عليهم الحجالة بحركة وثب خفيفة ووجهها مغطى بعباءة ، وتكون مسكة بمصا يدها اليمنى ، وهذه المصا كانت سيفا منذ زمن قريب .

تقف الحجالة أمام منتصف الصف وهى رافعة يديها فوق رأسها وتكون مسكة بالمصا مستعرضة وتقتصر الحركة هنا على تحريك منطقة الحوض والمقعدة للأمام مع نفس إيقاع كف الرجال فى الصف .

ويستمر غناء الشيتوة ، واللعب مع الحجالة فترة من الوقت حتى يقاطعهما الشاعر لتأدية النوع الثانى من توابيع السامروهو « الغنيوة » كما يسمونها أيضا « الحجة » .

والغنيوة عبارة عن شطرات قصيرة قد تكون اثنين أو ثلاثا يغنيها الشاعر بمفرده ، حيث يتوقف السامر كله عن الحركة بما فيها حركة الحجالة ، ومن سمات الغنيوة أنها عبارة عن لحن مربوط ومتصل ينتهى فى آخره بنوع من الهمهمة أو التتوين تشارك فيه المجموعة أيضا .

مثل

لاولاف جانبنا

( أى الحبيب جانبنا من جبل بعيد إلى هذه البقعة )

لاولاف جانبنا من بعيد

جبل كنلوتين

ثم يعود الشاعر الى الشيتوة مرة أخرى ، حيث يعود الكف والحركة من جديد أكثر قوة وأشد حماسا ، ويتناوبون الغنيوة والشيتوة ثلاث مرات ، كل وحدة منهما تأخذ مداها فى اللعب والحركة ثم السكون . . . وهكذا .

وعند انتهاء الغنيوة الثالثة وبداية الشيتوة الثالثة يخرج أحد الرجال من الصف ليعطيها « البارودة » ( السلاح الذى معه ) ثم يقود عباءته على الأرض ، فإذا قبلت الحجالة هذه العطايا جلست معه القرفصاء ليكون اللعب على مستوى الجلوس بدلا من اللعب وقوفا .

ولا ينتهى اللعب إلا إذا دخل الشاعر بالجزء الثالث من توابيع السامروهو « المجرودة » ، عندئذ يدخل اللاعب إلى الصف ، وتقف الحجالة لتعود الحركة إلى بدايتها فترفع المصا مستعرضة فوق رأسها وتكون الحركة من منطقة الحوض والمقعدة كما كانت فى جزء الشيتوة .

وتعد المجرودة شكلا من أشكال القصيدة العربية و تشبه الأشودة الرجولية قد تصل أبياتها الى المائة أو يزيد .

والمجرودة تحكى بالشعر قصصا أو موضوعات كبيرة يتغنى بها « المجرد » فى السامر ، فيصف من خلالها معركة حربية ، أو يمتدح فيها الضيف ، أو يتغزل فى حسناء بدوية أو فى الحجالة نفسها التى زينت السامر بحضورها .

مثال للمجرودة

يانه اللي مجروح نعانى .. حار لبيى فى مد عامم  
وأحبابى الى هم حباتى .. هابى جر الجول معاهم  
شرع وعارف كل معانى .. نلحجهم ولا تساهم  
نستغنى الشيخ النعمانى فى باب السمحين عناهم .. الخ .  
والى هنا نستطيع أن نقول : إننا تحدثنا عن أهم الرقصات الشعبية فى وادى النيل .





## الالعاب الشعبية فى مصر

بقلم : سمير جابر

وينو أن هذه الشكوى - أو مثلها - ليست جديدة ، بل هى قديمة كل القدم ، فقد عثر على ورقة من البردى تعود إلى الأسرة التاسعة عشرة وهى من تعاليم « خيتى » إلى ابنه ، يقول فى مستهلها ..

« آه .. لقد قد هذا الزمان .. إن أولادنا لم يعودوا كما كنا أنقباء .. » إن كل واحد منهم يريد أن يؤلف كتابا ..

إن ميل الأطفال إلى المحاكاة ، يدفعهم إلى تمثيل القصص التى يسمعونها وإلى تقليد الناس ، والحيوانات ، والأصوات ، وهناك حقيقة تقول : إن أطفال هذه المرحلة يمارسون عملياتهم العقلية الخيالية بأيديهم أو بأرجلهم أو بأصواتهم ، لذا فإن توجيه الأطفال نحو التمثيل والرياضة والألعاب الحركية يعد أمرا ضروريا ، حيث يكون الطفل كثير الحركة ، لهذا عنت التربية الحديثة بمسألة الأطفال ، كما أطلق البعض على هذه المرحلة من مراحل الطفولة ، « مرحلة اللعب » .

### الالعاب الشعبية قديما

لا تزال مصر القديمة حية فى مجتمعا المعاصر ، خاصة فى الأوساط الشعبية والريفية ، وذلك بروحها وعاداتها وصبرها وإيمانها .. ، وأخلاقها وطباعها ... ، وبساطتها ومرحها .. ، هذا فضلا عن أسماء قراها ونجومها ..

لقد عرف القدماء لكل سن ما يناسبه من لعب والألعاب ، وهناك الكثير من اللعب والعرائس والدمى التى صنعها المصريون القدماء من الخشب العاج أو الطين أو الحجر أو الجلد .

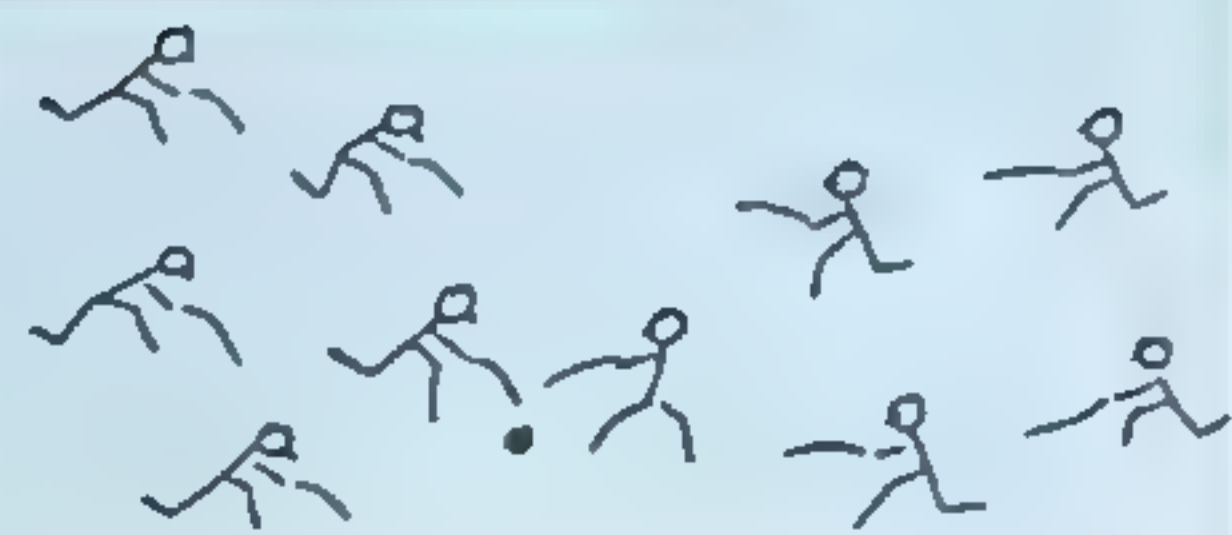
وما يزال الكثير من الألعاب القديمة تمارس اليوم فى الريف ، خاصة فى الموالد ، فنرى لعبا من الخشب تمثل شكل رجل يده

يولد الطفل وله خصائص وراثية ، ويكون عند ولادته مجرد كائن بيولوجى ، ولكن سرعان ما يبدأ بامتصاص عناصر من ثقافة مجتمعة من خلال اتصالاته المختلفة ، وسرعان ما يكتسب عادات وتقاليد ومعايير ولغة .

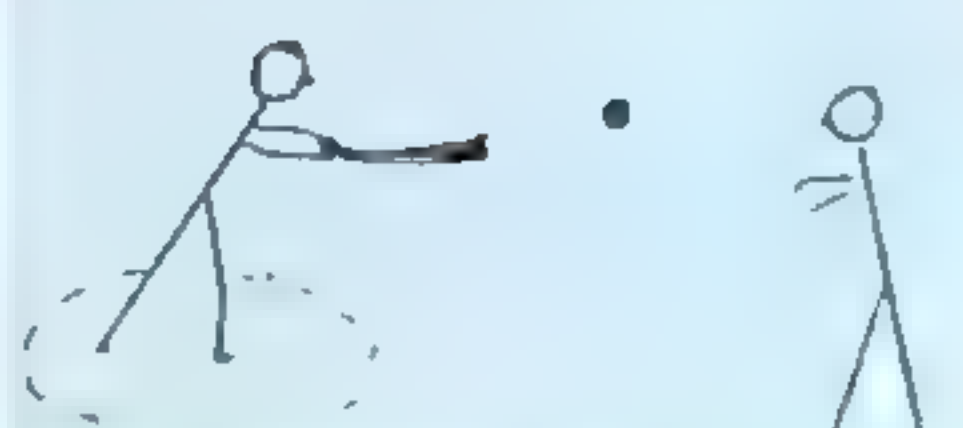
وهذا يعنى أن الطفل يولد مرتين ، أولاها : ولادة عضوية بيولوجية وثانيها ولادة ثقافية ، حيث يتحول فى الولادة الثانية الى كائن ثقافى .

تمثل ثقافة الأطفال فرعا من ثقافات المجتمع ، وهى تشارك الثقافة العامة فى صفات كثيرة ، ولكنها ليست نسخة مكررة منها ، بل هى كيان مستقل ومتميز . فلعنة الأطفال ، وأدائهم فى اللعب ، وطرقهم فى التعبير عن انفسهم ومهاراتهم المختلفة ، وطرقهم فى التخيل والتفكير ، وتناجهم الفنى ، والقصص التى يتناقلونها ، والأغاني التى يتغنون بها ، والموسيقى التى تروق لهم .. ، تختلف فى مجملها عن تلك التى يختص بها الكبار .

وتختلف ثقافة الأطفال فى كل جيل - إلى حد ما - عن ثقافة الأطفال فى الجيل السابق ، لذا فإن الآباء فى كل جيل يضجون بالشكوى لحال أطفالهم لأنهم لم يكونوا مثلهم .. عقلاء .. مطيعين ..



كرن رصونه من الليف



لعبه متحركه تمثل رجلا يلعب الحب



ورجله مشبته بمحور يتدلى منه خيط أو شكل حصان ذيله ورأسه مشبته بمحور به خيوط ... وعند شد هذه الخيوط تتحرك هذه الاجزاء الى اعلى .

وهذه الألعاب شبيهة بلعبتين صغيرتين في متحف القاهرة الفرعونى ، وتشمل كل منهما رجلا يطحن الحبوب ، ويتدلى من وسطهما خيطان يشدهما طفل أو يرخبهما .

وسرعان ما يشب الطفل عن طوقه ، وينصرف تدريجيا عن المرائس والدمى والألعاب الفردية ، لينتقل الى الألعاب الجماعية ومزاملة اقاربه وزملائه من سنه .

ولقد مارس الاطفال المصريون قديما عدة ألعاب مرحة ومتنوعة قد لا تفرق عن ألعاب اطفال اليوم في شيء كثير ، بل هناك ألعاب مصرية قديمة التقطها الاوروبيون ( غالبا في فترات الاستعمار ) وأولوها اهتمامهم ، وجعلوا منها ألعابا قائمة بذاتها مثل لعبة « الهوكى » التى هى اصلها لعبة « الحكشة » ولعبة « اليسى بول » التى هى اصلها لعبة « اللجم » .. وسوف يأتى الحديث عنهما بالتفصيل ..

ومن الألعاب التى صورتها الجدران والناظر المصرية القديمة لعبة مازال اطفال الريف يلعبونها حتى اليوم ، وتسمى فى وسط الصعيد باسم « خزالا وزه » ، وتعرف فى مناطق متفرقة بأسوان باسم « شبر شبر » ، فى هذه اللعبة يجلس صبيان متقابلين يضع كل منهما قدما فوق الآخر بالتناوب ثم يتابع الاطفال الباقون فى القفز فوقهما بطريقة الحجل ، فإذا نجح الجميع يزيد كل من الطفلين الجالسين قبضة يده فوق قدميه فيزداد الارتفاع .

ولعبة أخرى كان الصبية يتبارون فيها بأدوات خشبية مديبة يحاولون قذف قطعة من الخشب بعيدا بضربة عصا سريعة ثم يحاول الطفل الآخر اعادتها الى مكانها الأول بنفس الطريقة ويأقل عدد من الضربات وهذه اللعبة معروفة الى الآن فى كثير من مناطق من ريف مصر باسم « تريك تراك » .

ولعبة ثالثة ينقسم فيها اللاعبون الى فريقين ، يحاول كل منهما جذب الفريق الآخر ناحيته ، بما يشبه لعبة شد الحبل الحالية .

ولعبة رابعة تشبه لعبة « جوز وفرد » ، يلعبونها بحصى ويؤدونتها بثلاث طرق ، طريقة منها ما تزال تؤدى حتى اليوم ومعروفة بريفنا باسم « خمسة وخمسة » .

كما مارس اطفال المصريين القدماء ( غير هذه الألعاب ) ، ألعابا أخرى يتطلب ادائها قدرا من

الجهد والتحرين والمهارة ، مثل المصارعة وحمل الاثقال والقفز والتحطيب والعدو والسباحة والتجديف ، وكان يؤديها الشبية عادة ، ثم يحاول الصغار أن يقلدوهم فى بعض منها كلما استطاعوا ذلك

## الألعاب الشعبية اليوم

إن الألعاب الشعبية المنتشرة فى أوساطنا الشعبية كثيرة ومتنوعة والألعاب التى سوف أعرضها فى هذا البحث هى ليست بالقطع أنواع الألعاب الموجودة فى ريف مصر ، انما قمت باختيار هذا المحلول من الألعاب الشعبية المصرية كنموذج للألعاب التى يمارسها نجلها فى أوساطنا الشعبية وهى ...

**لعبة « شبر شبر » :** تم جمعها من « أبو الريش » ( اسنا ١٩٦٨ ) وهى من الألعاب التى تؤدى بدون أدوات وهى خاصة بالفتيان وحدهم .

**لعبة « الحوكشة » :** تم جمعها من بلدة نزة محاسوهاج ١٩٦٦ ، ومن النخيلة محافظة أسيوط - نفس العام ، وهى اللعبة المصرية التى تحولت فيما بعد إلى اللعبة العالمية الممر بالهوكى . وواضح من التسمية أنها مأخوذة من نفس لفظ حوكش وهى من ألعاب الفتيان .. وأدواتها « الجعف » أى جريد النخيل ومصنوعة من لوف النخيل الأحمر .

**لعبة « اللجم » :** وهى من الألعاب المنتشرة فى صعيد مصر خاصة مسوهاج وأسيوط ، وهى أصل لعبة « اليسى بول » الأوروبية وهى من ألعاب الفتيان . وأدواتها جريد النخل وكرة مصنوعة من لوف النخيل الأحمر . تم جمعها ١٩٦٦ .

**لعبة الليبوت :** تم جمعها من « أبو الريش » قبل ( اسوار ١٩٦٨ ) وهى من الألعاب الشعبية المنتشرة بين اطفال مصر عموم ومعروفة أيضا فى مناطق متفرقة من الجمهورية باسم « الاستغاية » وهى من ألعاب الفتيان والفتيات .

**لعبة التغلب قات :** وهى من الألعاب المشتركة « قيات » فتيان ، يصاحبها أغان ، ومعروفة بهذا الاسم فى مناطق كثيرة بجمهورية مصر ، وموجودة بواحات سيوة تحت اسم « الحيرانة » .

**لعبة كرة النصارة :** تم جمعها من نجع المقله - محافظة أسوان ١٩٦٨ ، وهى من ألعاب الفتيان ويستخدم فيها كرة .

**لعبة الطلج :** تم جمعها من منطقة « أبو الريش » ومناطق متفرقة من محافظة أسوان ١٩٦٨ .

**لعبة الجرع سبب :** تم جمعها من جزيرة سمود - الشرقية ١٩٦٩ من ألعاب الفتيان .

**لعبة الجاموسة والددة :** تم جمعها من جزيرة سمود - مركز الحسينة - الشرقية عام ١٩٦٩ وهى من ألعاب الفتيان .

**لعبة الطجوطجو :** تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

**لعبة اومح اومح :** تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

**لعبة الحيرانة :** تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان ، والفتيات .

**لعبة الغراب الفوحى :** تم جمعها من بنى سويف ١٩٧٨ وهى لعبة مشتركة بين الفتيان والفتيات .

## لعبة « شبر شبر »

( من الألعاب الصيفية - لا يستخدم فيها أدوات - تؤدى على ضوء القمر )

هذه اللعبة من الألعاب المصرية القديمة ، وهناك صور لهذه اللعبة على جدران مقابر بنى حسن ، وتونة الجبل ، بمحافظة المنيا واللعبة ما تزال تمارس حتى الآن فى مناطق متفرقة من جنوب مصر .

وهذه اللعبة خاصة بالفتيان ولا يستخدم فيها أدوات ، فهى تعتمد على رشاقة المشاركين من الأولاد ومهارتهم فى الوثب العالى بساق واحدة حيث لا بد وأن يمسك الأخرى وهى مثبتة خلفا بيده .

تبدأ اللعبة بجلوس اثنين من المشاركين على الأرض متقابلين وفاردين الساق أمامهما ، بحيث يضع أحدهما كعب القدم فوق أصابع مشط الزميل المقابل ( شكل ١ ) .

تحاول المجموعة المنتشرة القيام بالوثب « بقدم واحدة » بالتتابع ، أى الواحد بعد الآخر محاولين تخطى الحاجز الأول .

إذا نجح الجميع ، قام اللاعبان الجالسان على الأرض بوضع القدم الأخرى فيصبح الارتفاع أربعة أقدام بدلا من اثنين ، ثم تعاود المجموعة المنتشرة بالوثب بساق واحدة أى الحجل .. محاولين اجتياز هذا الارتفاع ( شكل ٢ ) .

يقوم اللاعبان الجالسان بزيادة الارتفاع وذلك بوضع يد كل منهما فوق هذا الارتفاع مع فرد الأصابع تماما أى فرد « الشبر » أقصى ما يستطيع ( شكل ٣ ) .

ثم يأتى دور الارتفاع النهائى فيضع اللاعبان الأقدام والكفين فوق بعضهما ( شكل ٤ ) .

وعلى المجموعة التى تقوم بالوثب اجتياز هذه الارتفاعات دون لمس أطراف الأصابع ، فإذا ما لمس أحدهم أى ارتفاع يحل على الأرض ، ليقوم بدلا منه زميله الحالى .. وهكذا ..

## لعبة الحوكشة

تعد لعبة « الحوكشة » ولعبة « شبر شبر » ولعبة « التحطيب » من الألعاب المتوارثة عن ألعاب المصريين القدماء .

ومن الألعاب الشعبية التى يمتد جذورها آلاف السنين ، لعبة « الحوكشة » وهى مرسومة على جدران المعابد بمقابر « بنى حسن » بمحافظة المنيا ، وما تزال تمارس فى بعض قرى مسوهاج وأسيوط ويؤديها الشباب مستعينين بأدوات معينة .

يشذب صفح النخيل بنزع أوراقه وقطع الطرف الرفيع منه ، لأنهم يستخدمون الجزء العريض منها ضرب الكرة وهى على الأرض ، وتسمى الجريدة فى هذه الحالة ، « الجعف » . أما الكرة فيصنعونها من ليف النخيل الأحمر ثم يربطونها بالحبال المجدولة من نفس الخامة .

## طريقة اللعب :

تؤدى اللعبة بمجموعتين متساويتين فى العدد ، ويختار لذلك أرض فضاء تحدد بخطين ( كل خط منهما يعتبر الهدف ) وعلى كل مجموعة أن تحاور الأخرى باستخدام « الجعف » فقط ، حتى تصل بالكرة إلى خط المجموعة الأخرى - الخصم - ولا يحسب هدف إلا إذا تعدت الكرة الخط المرسوم على الأرض .. واللعبة غير محددة بوقت ، وغالبا ما يمارسونها فى أوقات المصايرى أو الليالى القمرية .

## لعبة اللجم

وهى أيضا من الألعاب الفرعونية ، والتى نرى لها لوحات جدارية فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، وقد أخذها عنا الأوروبيون وهى اللعبة المعروفة لديهم تحت اسم « اليسى بول » .

ولعبة اللجم تلعب فى أوساطنا الشعبية ( جهة مسوهاج - النخيلة بأسيوط ) وأدواتها مثل أدوات الحكشة تستعمل معها جريد النخيل كذلك وكرة صغيرة من لوف النخيل الأحمر ..

## طريقة اللعب :

تبدأ اللعبة بفريقين متساويين عددا ( فريق ضارب وفريق متشر ) حيث يبدأ أحد أفراد الفريق الضارب برمي الكرة الى أحد أفراد الفريق المتشر والذى معه قطعة الجريد ، حيث يضرب الكرة الملقة اليه أو



يلفها بها بضربة حتى تبعد الكرة الى أبعد مسافة ، ثم يلقي بالجرينة ، ويحرى مسرها هو وفريقه المتشرفى خط سير متفق عليه قبل بدء اللعبة ، كان يجرى حتى يبلغ نخلة بعيدة ثم نخلة أخرى مجاورة ثم يعود الى منطقة الأمان ، وغالبا ما تكون هذه المنطقة ( الأمان ) هي نفس المنطقة التي ضرب منها الكرة .

وخلال هذا يقوم الفريق الضارب بإحضار الكرة بسرعة ، وتلقفونها فيما بينهم دون الجرى بها - واحدا بعد الآخر محاولين إصابة أحد أفراد الفريق المتشرف قبل وصوله الى منطقة الأمان .

#### قوانين اللعبة

- ( ١ ) الذى تصيبه الكرة من الفريق المتشرف يخرج من فريقه ليقل عددهم واحدا .
- ( ٢ ) على الفريق المتشرف عدم تخفى الحدود المتفق عليها أثناء الجرى والذى يتعدى هذه الحدود يعتبر خارج فريقه .
- ( ٣ ) ضارب الكرة من الفريق المتشرف ، إذا لم يصيبها تعاد الضربة ( ثلاث محاولات فقط ) .

يتغير الفريق الضارب إلى متشرف - والعكس - فى الحالات الآتية :

- ( ١ ) إذا تمكن الفريق الضارب من اصطيد ضارب الكرة أثناء انتشاره فهو يعتبر قائد فريقه .
- ( ٢ ) إذا فشل ضارب الكرة من إصابتها بالجرينة ثلاث مرات متتالية .
- ( ٣ ) إذا تمكن الفريق الضارب من إصابة جميع أفراد الفريق المتشرف .

#### لعبة الليبوت

( من ألعاب الفتيان - لا يستخدم فيها أدوات - من الألعاب القمرية ) .

من الألعاب الشعبية المنتشرة فى محافظة أسوان - أبو الريش قبل - ومعروفة فى كثير من القرى المصرية بشكل عام أيضا . تؤدى اللعبة بفريقين متساويين فى العدد ، ثم يقومون بعمل فرعة ( من طريق إحدى لعبات الاختيار مثل حادى بادى ... سيدى محمد ... ) هذه الفرعة تؤدى من أجل اختيار ( من يستغنى ومن يطير ) .

عند الانتهاء من الاختيار يقوم فريق بالفرار والاختفاء فى أماكن متفرقة فى مكان اللعب ، ويقوم الفريق الآخر بأن يغشى عينه فى ذراعه .

وبعد فترة من الزمن يبدأ الفريق الذى يغشى عينه بالبحث عن أفراد الفريق الفار ، فإذا تمكن أحدهم من الإمساك بأحد

المتخبئين ، يأتى به إلى مكان مخصص لهم ، وهكذا حتى يتمكنوا من الإمساك بكل الفريق ، فيتبادلون الأماكن .

ومن الطريف فى هذه اللعبة أن الفريق الذى غشى عنه يعين حارسا للأفراد الذين تم إحضارهم إلى « النقطة » أى المكان الذى خصصوه لذلك .

وإذا تمكن أحد الفارين من الإقتراب إلى هذه النقطة المحرمة وتمكن فى - غفلة من الحارس - ولمس زملاؤه الممسوكين بالنقطة ، قاتلا « طيروا » وفر الجميع من الأسر إلى أن يتم الإمساك بهم مرة أخرى ... وهكذا .

وتعتمد هذه اللعبة على مهارات الطفل فى الجرى والقدرة على الاختفاء والقدرة على المحاوراة أيضا .

#### لعبة التعلب فات

( من الألعاب المشتركة - فتيان وفتيان - ويصاحبها غناء ، والأدوات ، المستخلصة عبارة عن منديل فلاحى كبير به عقدتان أو ثلاث ) .

وهى لعبة منتشرة فى كل أنحاء مصر - بما فى ذلك العواصم أيضا - وإذا صادفنا اختلافا بين منطقة وأخرى فنجد فى النص المصاحب للعبة .

فمثلا فى جزيرة سعود - مركز الحسينية - محافظة الشرقية نجد النص المصاحب يقول :-

ياطالع الشجرة هات  
عصفورة ويلح أمهات  
التعلب فات فات

وفى مناطق أخرى يقول النص :

المغنى	المرددون
التعلب .....	فات فات
وفى ديله .....	سبع لفات
والدبة .....	وقعت فى البير
وصاحبها .....	واحد خنزير

مافتش عليكموا ايب الديب السحلاوى

فات فات وفى ديله سبع لفات

أما طريقة الأداء فلا تختلف من منطقة إلى أخرى ، وهى عبارة عن دائرة يجلس حولها الأطفال بعد أن يختاروا واحدا من بينهم ( بطريقة الفرعة أو لعبة من ألعاب الاختيار ) ، ويقوم هذا الطفل بالإمساك بالمنديل ملوحا به فى الهواء ويدور حول دائرة زملائه مغنيا :

★ فهى لعبة معروفة فى مناطق كثيرة باسم « الاستغماية » وفى مناطق أخرى باسم « صكر وحماية وكذلك « طيروا » ... وإن اختلفت الأسماء بظل شكل اللعبة وقانونها واحدا فى الجميع .

#### التعلب

المجموعة - فات فات

- وفى ديله

المجموعة - سبع لفات ... الخ .

ثم يتحين الفرصة لإلقاء هذا المنديل خلف الأطفال الجالسين دون أن يشعر ، فإذا لمحه الطفل الجالس ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ليجرى خلف المغنى حول الدائرة ، حتى يصل المغنى إلى المكان الخالى الذى تركه زميله فى الدائرة .

وتبدأ اللعبة من جديد بمغنى جديد .

أما إذا لم يلحظه زميله الجالس ، وأكمل المغنى لفة حول الدائرة ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ويضرب الطفل الجالس الذى عليه أن يدور لفة حول الدائرة حتى يعود إلى مكانه ويجلس ، وتنتشر اللعبة بنفس المغنى .

#### لعبة كورة النصرة

( من ألعاب الفتيان - والأدوات المستخدمة بها كرة ) يرسمون دائرة على الأرض ثم يرسم بداخلها وتر ليحدد منطقة الأمان .

يقسم الأولاد أنفسهم إلى مجموعتين متساويتين . الأولى : تنتشر بعيدا عن الدائرة وفى أماكن متفرقة . الثانية : تقف بجانب الدائرة وفى هيئة صف تقريبا ، ويتخبون من بينهم واحدا يقف فى مركز الدائرة ، وتكون الكرة معهم أى مع المجموعة الثانية .

تبدأ اللعبة بذف الكرة إلى بعضهم البعض إلى أن يرميها أحدهم إلى زميله الواقف فى مركز الدائرة الذى يرمى الكرة بدوره بعيدا لأقصى مسافة وفى أى اتجاه .

وفى الحال ينطلق زميله الذى بأول الصف ليجرى حول الدائرة ثلاث دورات ثم يدخل بعدها منطقة الأمان .

وفى هذه الأثناء تقوم المجموعة المنتشرة بإحضار الكرة بسرعة محاولين اصطيداه بالكرة قبل دخوله منطقة الأمان ، فإذا نجحت فى ضربه وإصابته بالكرة أصبح « ميتا » ويخرج من مجموعته التى تقل أو تضر واحدا .

وهكذا حتى يتم اصطيد المجموعة كلها فتأخذ « فورة » أى تحسب لها نقطة ، ثم يتبادلان الأماكن . فإذا تمكن الآخر من الجرى حول الدائرة ثلاث مرات متتالية ودخل منطقة الأمان تكرر المحاولة لزميله الثانى . فإذا نجح الثانى ، يأتى دور الثالث . وهكذا تكرر العملية حتى آخر فرد فى المجموعة . فإذا نجحوا جميعا ، حصلت

المجموعة على نقطة تحسب لها وعندئذ يتبادل الأماكن مع المجموعة الأخرى .

#### لعبة الطاب

( فتيان - أدواتها من الجريد )

كيفية تصنيع أداة اللعب .

يأتون بقطعة من جريد النخل عريضة ثم يقطعونها إلى أربعة أجزاء ، وبهذا يصبح كل جزء ذا لونين أحدهما أخضر والآخر أبيض .

يجلس الأولاد فى شكل دائرة ، وكل فرد منهم له رمية واحدة لهذه الأجزاء الأربعة .

ويسير اللعب بموجب قوانين متفق عليها كما يلى :

- ( ١ ) إذا جاءت الألوان كلها أبيض تسمى « إريش » وبهذا يحصل الرامى على « الحكامة » وواضح من الاسم أن الذى يحصل على الحكامة يقوم بدور القاضى الذى يصدر أحكام العقاب أو العفو .
- ( ٢ ) إذا جاءت الألوان كلها أخضر تسمى « ستوت » وبهذا يحصل الرامى على « الضريبة » ( جريئة طويلة ) ، ومن الاسم يتضح أن الحاصل على ستوت يقوم بدور المنفذ لأحكام « الحكامة » .
- ( ٣ ) إذا جاءت الألوان واحدا أبيض وثلاثة أخضر - أو العكس - تسمى « طاب » ، ويعنى من الأحكام ، وإذا تمكن أحدهم من الحصول على الطاب أربع مرات متتالية يأخذ « الحكامة » .
- ( ٤ ) الذى لا يحصل على « الطاب » لا يعد داخل اللعبة ، أى أن الحصول على الطاب شرط من شروط نفاذ اللعب بالنسبة له .
- ( ٥ ) إذا جاءت الألوان ، اثنين خضر واثنين أبيض ، تسمى « تتين » والرامى يحكم عليه بالضرب .
- ( ٦ ) لا تلعب اللعبة بأقل من ٤ أطفال .

#### الأحكام :

- ( ١ ) طينة : أى لا يضرب
- ( ٢ ) خمسة من نار جهنم : أى يضرب بشدة
- ( ٣ ) خمسة بارددين : أى يضرب ضربا هينا .

#### لعبة الجرع سببب وجه خيرة

( فتيان - بدون أدوات - يعتمد على الحوار وليس الغناء - قمرية ) الأسماء المستخدمة فى اللعبة :

- ( ١ ) الحجر : بكسر الحاء .
- ( ٢ ) الجايبة : أى القائد .
- ( ٣ ) الجرع : نبات القرع .



ولا ينقسم العدد في اللعبة إلى مجموعات ، بل إن جميعهم يشترك فيها كمجموعة واحدة ، ويتراوح عددهم ما بين عشرة إلى عشرين طفلاً .

ويتم اختيار « الحجر » قبل بدء اللعبة ثم « الجايبة » وذلك إما عن طريق الاتفاق أو عن طريق العد من واحد حتى عشرين ، والذي يقع عليه الرقم ٢٠ يكون هو الحجر ، وبالمثل للجايبة .

فمثلاً إذا كان عدد المشتركين ١٥ أو ١٣ يتم العد حتى الرقم عشرين .

تبدأ اللعبة بأن تنام المجموعة - ماعدا الجايبة والحجر - على الأرض في وضع انبطاح ( على البطن ) ، وكل طفل يواجه لقدمي الطفل الذي أمامه وهو رافع رأسه قليلاً عن الأرض .

أما الطفل الذي في أول الصف تكون رأسه في حجر « الحجر » ويداه محيطتان بوسط الحجر الجالس مربع الأرجل . كل هؤلاء الأطفال المنبطحون يسمون بالقرع .

في هذه الأثناء يكون الجايبة واقفاً خلف الحجر ، فيعد أن تجهز المجموعة ، يبدأ الجايبة بالجرى حول الصف أربع أو خمس مرات ثم يعود لنهاية الصف ليخطئه وهو فاتح رجله للخارج وفي أثناء ذلك يمر عليهم واحد وهو يطرق على رأس كل منهم بمنديل معقود به كمية من الرمل .

ومع كل طريقة يسأل : الجرع سبب ..... ؟  
فرد المجموعة : وجهه خيره ؟

وهكذا إلى أن يصل إلى الحجر فيسأله : الجرع طاب ؟ فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه حصة من الرمل ، فيأخذها الجايبة ليمر بها على الأطفال مصطفاً أنه يقيهم ، بأن يرمي بجوارفهم كل طفل كمية من الرمل فيقولون له في كل مرة « مر ... مر ... مر ... ؟ فيصبح ح قاتلاً : يا جوعكوا يا ولادى » ويظل يكررها مع كل طفل حتى يصل إلى الحجر مرة أخرى فيسأله : الجرع طاب ؟

فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه قليلاً من الرمل .. لتكرر اللعبة .

في المرة الأخيرة سأل الجايبة الأطفال وهو يقيهم فيقولون « سكر ... سكر ... سكر » عندئذ يبدأ الجايبة في سحب الرمل الذي في آخر الصف « بعد لغة كاملة حولهم » ليلعب به إلى البيت . ( وهذا البيت هو عبارة عن دائرة حددها الجايبة بإصبعه على الرمل قبل بداية اللعب ) ثم يعود لسحب الرمل الذي يليه .

وهكذا .. إلى أن يصل إلى الحجر ، فاما أن يسجبه مثل الآخرين أو أن يحمله بأية وسيلة لينذهب به إلى بيته ( وهو المكان الذي

سبده فيه اللعبة من جديد باختيار جديد « للجايبة » و « الحجر » . ( ملاحظة : تحتاج اللعبة إلى أرض رملية )

## لعبة الطجوطجو

( فتيان - بادوات - تلعب في أى وقت من النهار )

وهي من الألعاب التي يستخدم فيها جريد النخل كعنصر أساسي للعب ويصنعها الطفل من قطعتين من الجريد إحداها طويلة ( حوالى ٧٠ سم ) والأخرى قصيرة ( حوالى ١٥ سم إلى ٢٠ سم ) ، ثم يربط الجزأين معاً بشكل متعامد

هذه الأدوات يركبها الطفل عن طريق إدخال العصا الطويلة ما بين أصبع القدم الكبير ( الإبهام ) والإصبع الذي يليه ، مرتكزا بقايا الأصابع فوق الجزء الآخر ، ثم يمسك طرف الجريدة العليا بيد

وكل طفل عليه - بالطبع - صنع اثنتين من هذه « الركوبة » : « الطجوطجو » كما يسمونها باللهجة السورية .  
وهم - بهذا الشكل - يستخدمونها في أكثر من لعبة :  
١ ) إما عن طريق السباق بها لمسافات محددة .  
٢ ) وإما عن طريق اللعب بكرة صغيرة يتحاورون بها في شك حرمهم راكبوا الطجوطجو .

ومن الطريف أنهم يستخدمونها في فصل الشتاء ، فأحياناً يركب الطفل ويسير بها متخطياً المياه التي تسببها الأمطار أحياناً ، وهذا - في حد ذاته - يعد نوعاً من اللعب .

## لعبة الجلموسة والدة

( فتيات - بدون أدوات - غنائية )

تقف الفتيات في شكل دائرة ومن ممسكات بأيديهن ، وتقف إحداهن داخل هذه الدائرة المغلقة .

تبدأ اللعبة بأن تدور الفتاة داخل الدائرة وهي تغنى :-

- الجاموسة والدة ...

المجموعة - أنتحولها الباب ده .....

ويتكرر الغناء الفردي والرد الجماعي إلى أن تتحين الفرصة للخروج من الدائرة عن طريق فك الأيدي أو المرور تحتها خارج الدائرة بينما تحاول الفتيات منعها من الخروج .

فإذا تمكنت من الفرار لاحقتها إحدى فتيات الدائرة لإعادتها مرة أخرى ، فإذا لم توفق عادت لتقف داخل الدائرة مكانها ، وتعاد اللعبة من جديد مع الفتاة الجديدة .

إما إذا نجحت في اللحاق بها وإسائها تعود نفس الفتاة إلى داخل الدائرة مرة أخرى .

## لعبة الحيرانة

( لعبة مشتركة - بادوات - يستخدم فيها بعض النداءات )  
يجلس الأطفال في شكل دائرة ( فتيان + فتيات ) ثم يتم اختيار أحدهم عن طريق القرعة ( مين يسقط في النص ) ، والطفل الذي يقع عليه الاختيار للنزول وسط الدائرة ، يربطون عينيه بمنديل حتى لا يرى تخيئة المجموعة ، حيث يختارون « طاقية - منديل - فردة حذاء أو شنب » ثم يضعونه في مكان ما وسط الدائرة .  
والطفل الذي يتم ربط عينيه عليه أن يبحث عن هذا الشيء وهو يحبو يديه وركبته .

وتساعد المجموعة زميلهم بالتصفيق في إيقاع موحد مع نداء باسم هذا الشيء كأن يقولون ( الطاجية ... الحيرانة ) بحيث كلما ابتعد الطفل الذي بوسط الدائرة عن الشيء يهدنون التصفيق وكذلك صوت النداء ، وكلما اقترب من الشيء تعلو الصيحات ويعلو التصفيق حتى يدرك الطفل أنه يقترب أو يبتعد من الهدف . ويظل على هذا الحو حتى يعثر على الشيء . وعندئذ يختار طفل آخر و شيء آخر للاستمرار في اللعبة .

ومن الطريف أن هذه اللعبة تم جمعها في عام ١٩٦٧ في شهر نوفمبر أي بعد النكسة بأربعة أشهر ، فكان النداء الذي يصيحون به أثناء اللعبة . ( موسى دبان ... لاهور ... )

## لعبة اومج اومج

( فتيات - بدون أدوات )

وهي من الألعاب التي تعتمد على محاكاة البط في الحركة والشكل وأيضا الصوت .

حيث تجلس فتانان القرقصاء أمام بعضهما وقد وضعت كل منهما يديها في وسطها ، ثم تدوران حول بعضهما بحركة وثب تقلدان فيها حركة البطة وهما يصدران صوتا مبجوحا ومن يرددن « اومج اومج » فإذا اقتربت إحداهن من الأخرى حاولت دفعها بيدها حتى تفقد الأخرى اتزانها وتسقط فتتزل أمامها زميلة أخرى .

وإذا استمرت اللعبة وقتاً طويلاً دون أن تتمكن إحداهن من سباق الأخرى ، فإن مجرد وقوف إحداهما يسبب التعب - يجعل الأخرى هي الفائزة .

## لعبة الغراب النوحى

وهي من الألعاب المشتركة ومن الممكن أن تنفرد بها الفتيات أو أن ينفرد بها الفتيان ، ولا يستخدم فيها أدوات ، ويصاحبها غناء من الشخصية التي تمثل الغراب . وبعد أن يختار الغراب بالقرعة ، يقف باقى المجموعة في شكل قاطرة وتكون مواجهة للغراب .

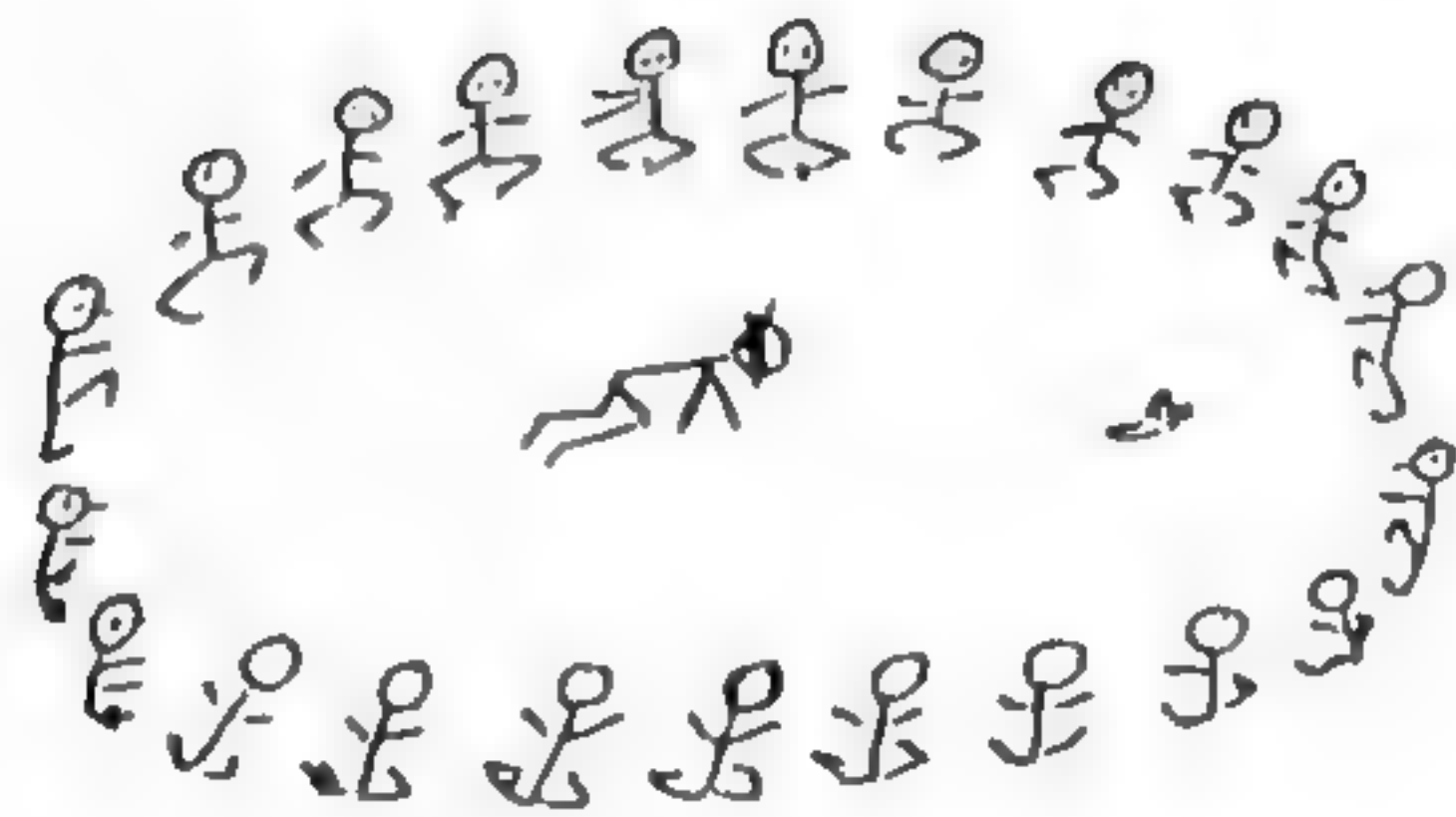
وعلى الغراب أن يحاول الإمساك بأخر فرد من القاطرة ، بينما تحاول المجموعة منع الغراب من تحقيق هدفه .

فإذا اتجه الغراب يمينا اتجهت كل القاطرة يسارا ( والعكس ) وتكون المجموعة ناشرة الأذرع جانباً .

وإذا نجح الغراب في الإمساك بالشخص الأخير في الصف أدخله وقاده إلى مكان قريب ثم يعود إلى المجموعة - التي نقصت فرداً - لبدء المحاولة من جديد . فإذا نجح كرر المحاولة ..... وهكذا حتى يتم اختطاف المجموعة كلها .

وفي أثناء اللعبة يغنى الغراب :

أنا الغراب النوحى النوحى  
أخطف وأروح على سطوحى





# الموسيقا الدينية فى مصر

## جذورها التاريخية وخصائصها

بقلم / سليمان جميل

### أولاً : الموسيقا فى المعبد المصرى القديم

منذ أن تفحرت فى وجدان الإنسان المصرى القديم شرارة التأمل فى ظاهرة الأكوان السماوية التى تمثل سقف وجوده فى الأرض ، وهو يواصل تعميق تجربته الدينية وينعكس نشاطه الدينى فى ممارسات موسيقية مقدسة ومتنوعة

والواضح من وثائق التاريخ المصرى القديم أن التجربة الدينية لدى المصريين القدماء هى التى نبعت منها كل أنشطتهم الثقافية المادية والمعنوية حيث كانوا يعتقدون أن كل شىء فى حياتهم مقدس ، لأنه صادر عن الإله ، وأن كل نشاط يؤدونه فى دنياهم إنما يتم من خلال سلوك هدفه إرضاء الإله وضمان الخلود فى « الحياة بعد الموت » فى السماء

ولقد تصور الإنسان المصرى القديم آلهته على شكل حيوانات وزواحف وطيور ونبات ، ثم على شكل رؤوس حيوانات على جسم إنسان ، ثم تصوير آلهته مع بداية تاريخه المدون ، على شكل إنسان هو الملك المؤله فى الأرض ، والذي يتقل عند وفاته الأرضية إلى السماء ليحيا حياة الخلود بجوار إله الشمس « رع » وهو الإله الأعظم فى ملكوته الكونى ، ذلك لأن الملك فى اعتقاد المصريين القدماء هو ابن الإله أو هو الإله نفسه .

ولقد كان لكل إقليم من أقاليم مصر إله خاص يعبد أهل الإقليم ويعتقدون فيه أنه يملك الخير والشر . وتوجد فى المتحف المصرى بالقاهرة صور لبعض هذه الآلهة المحلية منقوشة على بعض الآلات الموسيقية التى تستخدم ضمن إجراءات العبادة ،

إن الموسيقا الدينية التى مارسها المصريون القدماء داخل المعبد الفرعونى ، عمرها يحسب بالآلاف السنين ، ولقد انتقلت الخصائص الجوهرية لهذه الموسيقا من المعبد الفرعونى إلى المعبد اليهودى فى مدينة الإسكندرية ، ثم إلى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ، ومنها انتقلت إلى الأناشيد الدينية فى مصر الإسلامية محتفظة بكثير من الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد ومظاهر العبادة فى مضامين عقائدية جديدة نابعة من الدين المسيحى فى عهده القديم والجديد ، ثم من الدين الإسلامى . وهذا معناه أن التجربة الموسيقية الدينية استمرت فى مصر محتفظة بخصائصها الجوهرية على مدى تاريخ طويل متصل ، هذا ما سنعلم عليه الضوء فى موضوعات هذا المقال وهى :

- أولاً : الموسيقا فى المعبد المصرى
- ثانياً : الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بالموسيقا فى المعبد اليهودى القديم فى مصر .
- ثالثاً : موسيقا الأناشيد فى مصر الدينية الإسلامية .

رفصة المولدة أحد مظاهر الرقص الشعبي الحديث والذي بدأته وزارة الثقافة





ومثال ذلك صورة آلهة « باست » (١) وهي تأخذ شكل رأس قطة مقوثة على اليد المعدنية لآلهة السيتر SiSTRUM وهي آلة موسيقية إيقاعية تستخدم في مصاحبة التراتيل الدينية داخل المعبد ، وجانب الآلهة المحلية التي كان نفوذها يقتصر على مناطقها التي تعبد فيها ، اعتقد المصريون القدماء أن هناك آلهة كونية عالمية مثل الإلهة « نوت » NUT إلهة السماء و « جب » GEB إله الأرض وشو SHU إله الهواء و « تفتوت » TEFNUT آلهة النيل أي « الهواء » والرطوبة ، و « رع » RA إله الشمس ، و « أوزيريس » OSIRIS إله الخلود ، و « حابي » HAPI إله النيل ، و « نون » NUN إله المحيط ولقد اعتقد المصريون القدماء أن الإله « أوزيريس » هو الذي علمهم تقديس القوانين والحياة في مجتمع إنساني نبيل ، وهو الإله الذي جاء ذكره في الروايات المصرية القديمة بأنه الإله الذي خلص المصريين من الفاقة ومن الحياة الوحشية وأنه هو الذي أعطاهم القوانين وعلمهم كيف يجعلون الآلهة وحين أخذ يحوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ في حالة واحدة إلى قوة السلاح . وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديث السلسلة والرفقة مجعلا إياها بكل المفاتيح الخلافة التي للشعر والموسيقى . وقد جاء في كتابات المؤرخ اليوناني « بيلوتارك » أنه طبقا لما تفرقه رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف فن الموسيقى يعود إلى « مانيروس » MANERDS وهذا الاسم يعني عند المصريين القدماء « ابن الخالد أو ابن الأبدية » . كما كان المصريون القدماء يدعون « حورس » باسم إله الشعر والنغم . وهكذا اعتقد المصريون القدماء أن الموسيقى ظاهرة سماوية يحكمها قانون التناسق والتناغم المحكم الذي يحكم حركة الأجرام السماوية المتناهية الدقة في تناغمها وتناغمها .

— وفي ضوء اعتقاد المصريين القدماء بأن حياتهم الدنيوية في الأرض وحياتهم الكونية في السماء هما من خلق الآلهة الكونية وفي وقتها إله الشمس « رع » فقد أصبح المعبد المصري القديم مركزا للعبادة والحكم منذ تم توحيد قطري وادي النيل ( الوجه البحري والوجه القبلي ) تحت حكم الملك « مينا » حوالي سنة ٣٢٠٠ ق. م . وكان الكهنة في المعبد يمثلون الصفوة المثقفة التي يناط بها الحفاظ على الإبداع العلمي والفني والثقافي وتطويره وتلقيه للنشر . ولقد إرتبطت الموسيقى بإجراءات المراسم اليومية المقدسة في المعبد ، وكانت علما له علاقة بعلم الفلك وهكذا أصبحت الموسيقى فنا كونيا نابعا من العقيدة الدينية الكونية للمصريين القدماء وخادما لها في نفس الوقت .

وكان أحد الكهنة يتخصص في أداء الموسيقى في المعبد وهو الكاهن « خريجات » أي الكاهن المرتل ، فهو يقوم بأداء التراتيل في مناسبات العروض الدينية داخل وخارج المعبد ، وكان يسمى كاتب « الكتاب المقدس » وكان يعد من علماء الأدب القديم .

— وقد بنى المصريون القدماء معابدهم ، لتكون مقرا وسكنا للآلهة ، وأعطوا للمعبد اسم « بيت الإله » ، وفي هذا البيت يوضع تمثال الإله الذي تؤدى له الطقوس الدينية . ويشتمل المعبد على حجرات للكهنة وحجرات للتطهير وحجرات للملابس وأخرى للأضحية وحجرات خاصة للمنتشدين والرقصات وحجرات أخرى لحفظ الآلات الموسيقية . وضمن التكوين المعماري للمعبد يوجد فناء مخصص للمروضات الموسيقية والراقصة المقدسة . ولكل معبد فرقته الموسيقية والراقصة المتخصصة في الخدمة الدينية فيه ، كما توجد مثل هذا الفرق أيضا في بيوت الأمراء للترفيه وإدخال السرور على الأضياف وأسرته . والموسيقى في الدولة المصرية القديمة (٢) على وجه الخصوص كانت هادئة ذات أنغام خافتة (٣) تمسك روح التدين سواء أكانت لم خدمة طقوس العبادة داخل المعبد أو كانت في خدمة الترويح عن النفس في بيوت الأمراء . وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من المغنر وعازف الهارب وعازف الناي وعازف الأرغول ، ولقد تكونت هذه الفرقة الموسيقية في الدولة المصرية القديمة وهي أقدم أوركسترا في تاريخ البشرية (٤) .

— ومن بين الطقوس المصرية « الموسيقى الراقصة » طقس تحده عنه الفيلسوف اليوناني « افلاطون » الذي زار مصر ودرس اللاهوت في معابدها - هذا الطقس هو « رقصة النجوم » التي قال عنها « افلاطون » أنها لا بد أن تكون من إبداع الإله . إن التصيب الفني لهذه الرقصة ليس كطقوس التوسلية المعتادة التي يتوصل فيها الكهنة لطلب المساعدة من الإله ، إنما هو يشير إلى موضوع مختلف هو تجسيد صورة « النظام الكوني » في شكل رقصة إيمائية تؤدى عادة في فناء المعبد أمام الكهنة والأمراء فقط وليس أمام

(١) الآلهة « باست » هي معبودة أهالي إقليم « الزقازيق » ببلد « تل بسطة » حاليا . وتأخذ شكل القطة واسمها يتكون من مقطعين هما « با » ومعناها روح و « ست » ومعناها « إيزيس » وبهذا فإن معنى الاسم هو « روح إيزيس » والآلهة « إيزيس » يراها المصريون القدماء دائما وسط الموسيقيين محبة للغناء والرقص تحب فيها بهجتها ومعانيتها فأطلقوا عليها اسم « آلهة الخير » - وتقول بعض « متون الأهرام » إن الآلهة « رع » إله الشمس كان له سبعة أرواح ، تمثلت في الفط الذي اعتبر مظهرها من مظاهر الشمس « رع » على الأرض . كما لاحظ المصري القديم أن حلقة من الفط تسع رويدا ورودا مع دورة القمر يوما حتى ليلة نصف الشهر ثم تأخذ في الإنكماش إلى آخر الشهر ولذلك اعتبر المصري القديم « الفط » رمزا للقمر أيضا .

(٢) الدولة المصرية القديمة تشتمل على ست أسر ملكية وتنقسم إلى قسمين - يشتمل القسم الأول على الأسرتين الملكيتين الأولى والثانية ويسمى « العهد القديم » ويبدأ من سنة ٣٢٠٠ إلى ٢٧٧٨ ق. م . ويتكون القسم الثاني من الأسرة الملكية الثالثة حتى الأسرة السادسة ويسمى « عصر الأهرام » ويبدأ من سنة ٢٧٧٨ إلى ٢٢٧٠ ق. م .

(٣) إن أوتار آلة الهارب المصرية القديمة كانت تصنع من « لون النخيل » ولذلك أصواتها خافتة ، وكذلك كانت طبيعة أصوات آلة الناي وكذلك آلة الأرغول التي كانت تعطي الصوت المنخفض في قرار النغم والذي يستمر بدون انقطاع ويسمى « صوت الأرضية » .

الجمهوية . ويعتقد الكاتب « كيرستين » في كتابه « الرقص » - تاريخ مختصر للرقص المسرحي الكلاسيكي - يعتقد أن « رقصة النجوم » التي تحدث عنها « افلاطون » هي بناء فني من ابتكار الكهنة المتخصصين في علم الفلك في المعبد . وتؤدى الرقصة الكهنة حلقة دائرية من الكهنة حول المذبح الذي يمثل في شكل حلقة دائرية من الكهنة في ملابسهم البراقة في إيقاع « الشمس - رع » ، ويتحرك الكهنة في ملابسهم البراقة في إيقاع موسيقى منتظم من الشرق إلى الغرب وهم يؤدون إشارات بأيديهم تعبر عن أشكال الأبراج السماوية ، وبعد أداء الحركة الإيقاعية كل مرة في شكل دائرة يقف الكهنة عن الحركة لحظات قصيرة للتصير من ثبات واستقرار في الأرض في إطار حركتها الإيقاعية الكونية المستطعة في تكرارها الأبدى . وهكذا إمتدت « رقصة النجوم » في بنائها الفني على أداء الحركات الإيمائية في إيقاع موسيقى دائرية منتظم مع مصاحبة أداء الحركات التشكيلية التي يؤديها الكهنة بأيديهم تعبيرا عن أشكال الأبراج في وجودها الكوني دائم الحركة حول « الشمس - رع » حيث تمثلت الشمس على شكل مذبح أقيم في مركز حركة الكهنة الدائرية (١) . وجانب التعبير عن العقيدة الكونية لدى قدماء المصريين بالرقص المقدس . فإن الكهنة يؤدون طقوسا يومية في شكل أناشيد يرتلون في خدمة الإله المقيم في المعبد . وتنوع التراتيل الموسيقية تبعا لتنوع الطقوس الدينية التي يؤديها الكهنة بحسب تخصصهم ضمن مركبهم في المعبد إلى « الناووس » لتقديم القرابين وأداء الخدمة المقدمة إلى « قدس الأقداس » . ومن هذه التراتيل ترتيلة « إيقاد النور » أي إشعال النار في المبخار ، وترتيلة « حمل المبخار » وترتيلة « السير إلى باب قدس الأقداس » وترتيلة « فض الأختام التي على باب قدس الأقداس » ، وترتيلة « فتح باب الناووس » ، وترتيلة « تقبيل الأرض أمام تمثال الإله » . وكان الكاهن يقوم بحرق البخور عند فتح باب الناووس ، وينحني أمام قدس الأقداس مع مصاحبة الأناشيد . وجانب تخصص بعض الكهنة في أداء الوظائف الموسيقية الدينية في المعبد ، تخصص في أداء تلك الوظائف أيضا عدد من الكاهنات وكن يستخدمن الآلة الموسيقية المعدنية الإيقاعية التي سبق أن ذكرناها وهي « آلة السيتروم » التي تستخدم فقط في مصاحبة أداء الطقوس الدينية . ولهذه الآلة موسيقى قيمة دينية عالية ولذلك هي مرتبطة دائما - في اعتقاد المصريين القدماء - باسم الآلهة ، وتوضح لنا ذلك بردية ويرجع تاريخها إلى حوالي القرن الرابع قبل الميلاد وهي تحتوى على أغاني للآلهتين الشقيقتين « إيزيس » ونفتيس ، & ISIS NEPHTHYS وتحتوى أيضا على نص بأن « أوزيريس » OSIRIS إله الخلود لقب بعازف السيتروم الأمين » .

والواضح من الوثائق التاريخية ضمن آثار « طية » أنه وجد في هذه المدينة تأثير الموسيقى في ممارسات الأميرات الملكيات المقدسات

زوجات الإله آمون للطقوس الدينية حيث تضمنت واجباتهن الدينية في المعبد أن يعزفن على آلة السيتروم أمام الإله . ونجد أيضا في المعبد الصغير للملكة « نفرتارى » بجوار معبد أبي سمبل الكبير مناظر دينية نرى فيها الملك وزوجته يؤديان الطقوس اللازمة للآلهة « حتحور » حيث يقوم الملك بحرق البخور بينما تقوم الملكة باعتبارها الكاهنة الأولى بعزف الإيقاعات الموسيقية على آلة السيتروم وهذه الآلة الموسيقية كما سبق أن ذكرنا مقدسة وينقش على مقبضها المعدني صورة الإلهة « باست » معبودة منطقة الزقازيق التي تأخذ شكل القطة . وينقش على نفس الآلة الموسيقية أيضا صورة رأس البقرة التي تمثل الآلهة « حتحور » لاستخدامها في معبد دنندرة - محافظة قنا - وهو مقر عبادة « الآلهة « حتحور » - وتوجد في معبد دنندرة غرف خاصة لطقوس التطهير وحفظ الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها الكاهنات من النساء اللائي كن يعزفن ويقمن بالرقص والغناء مع العزف الإيقاعي على آلة السيتروم في مهرجان « الآلهة حتحور » وهي ربة السماء والعمارة والحب والجمال عند قدماء المصريين وهي التي أطلق الإغريق عليها اسم « إفروديت » .

— ولقد كانت آلهة المصريين القدماء تتكون من مجموعات ثلاثية تضم كل مجموعة « الإله الأب والآلهة الأم ، والإله الإبن » - وكانت مجموعة الثلاث الإلهي المقدس في طية تتكون من « الإله آمون ، والإله « موت » ، والإله الإبن « خنسو » (٢) . وكان للموسيقى دور مهم في الموكب الدينية الاحتفالية التي كانت تقام بمناسبة أعياد آلهة المصريين القدماء ، وما زالت مظاهر هذه الاحتفالات القديمة والآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد المستخدمة فيها باقية ومستخدمة في احتفالات المصريين بموالد القديسين وأولياء الله الصالحين . وستناول في ضوء المقارنة تقديم شرح لإحتفال المصريين القدماء بعيد « إيت » في مدينة طية ، وإحتفال المصريين في الوقت الحاضر بمولد الشيخ « يوسف أبو الحجاج » في نفس المدينة التي تسمى الآن « الأقصر » .

#### الإحتفال بعيد « إيبيت » :

(٤) كانت الرسومات والقروش الحائطية الفرعونية تصور الواقع الموسيقي حرفيا في حالة الغناء أو العزف وذلك لاعتقاد المصريين القدماء بأنهم يستخدمون أدواتهم مرة ثانية عندما يتقلون إلى الخلود في السماء وفي الرسوم الخاصة بآلة الهارب والعود وطريقة العزف عليهما كذلك في تصنيع آلات نفخ مماثلة للآلات التي تم الحصول عليها من المقابر الفرعونية تمكن الباحث الموسيقي الألماني « هانز هيكمان » من التعرف على المسافات الموسيقية بين درجات أنغام السلم الموسيقي المصري القديم الذي يمر مرحلة السلم الخماسي المصطنع ثم السلم الكامل وهو الثماني الخمسة .

(٥) هذا الثلاث الإلهي TRIAD انتقل بصورة مختلفة في العقيدة المسيحية شكل في التوحيد « الأب والابن والروح القدس إله واحد » . والكنيسة القبطية الأورثوذكسية تؤمن بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح . انظر كتاب تطور الفكر والدين في مصر القديمة تأليف : جيمس هنري .



إيت وهو اسم آلهة «الجبالي والولادة». ولهذا الآلهة معبد يقع في إطار معبد الكرنك الكبير وهو مقر الثالوث الإلهي المقدس الذي يضم (الإله آمون، والآلهة موت، والإله خنسو). وكانت عادة الملك «الإله» أن يجتمع بالملكة «الآلهة» في عيد أول السنة الجديدة في معبد الأقصر الذي أطلق عليه اسم «إيت رسي» أي الحرم الجنوبي لأمون. وهكذا كان يخرج الإله آمون من مقره بمعبد الكرنك متجها إلى معبد الأقصر في موكب احتفالي مقدس ليجتمع بالملكة الإلهة لينتج نسلها.

وتوجد نقوش في بهو أعمدة الملك أمنحتب الثالث في معبد الأقصر ترجع إلى عهد الملك «توت عنخ آمون» توضح لنا تفاصيل إحتفال هذا الملك ممثلا للإله آمون في رحلته من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر للإقامة فيه بعض الوقت خلال الشهر الثاني من العام الجديد - فصل الفيضان - وهو شهر بابة<sup>(١)</sup>. ويبدأ الإحتفال طبقا للصور المنقوشة في معبد الأقصر بتقديم القرابين للثالوث الإلهي لمدينة طيبة المكون من «آمون وموت وخنسو»، كما ترى في النقوش صورة القرابين في مقصورات بها تماثيل الثالوث الإلهي وأمامها الملك «توت عنخ آمون» وهو يحرق البخور، ثم يخرج الكهنة في شكل أربع فرق يحملون على أكتافهم قاربا يحتوي في وسطه على «ناووس» بداخله تمثال من الخشب «للإله آمون» وقوارب أخرى بها «آلهة موت» و«الإله خنسو»، ويتجه الكهنة وهم يحملون هذه القوارب إلى الشاطئ الشرقي للنيل. وأمام كل مركب حملة المراوح وأمام حملة المراوح يمشى حارق البخور وفي يده مبخرة يتصاعد منها الدخان الذي تشيع منه رائحة مقدسة<sup>(٢)</sup>.

ويتقدم الموكب عازف النفر<sup>(٣)</sup> وعازف الطبل بينما يسير فرعون «الملك» خلف الموكب الرئيسي الذي يحمله الكهنة وهو موكب «الإله آمون» وعندما يصل الموكب إلى النيل يضع الكهنة المراكب المقدسة على ظهر مراكب كبيرة رامية على الشاطئ. ثم يبدأ الموكب النهري متجها نحو معبد الأقصر، بينما يشاهد موكب آخر في الطريق البري الموازي للنيل يضم في المقدمة كاهنا وكاهنة يعزفان الإيقاع الموسيقي بألة السيتروم والكاسات النحاسية يليهم الجنود في صفوف منتظمة بحراهم ودرعهم ومن بينهم فصيلة حملة الأعلام وأمامها عريشان ملكيتان، وفي آخر الموكب يسير الكهنة ومعهم عازف على آلة العود، وخلف كل هؤلاء تسير الجموع الفقيرة من أهالي طيبة والبلدان المحيطة بها وهم يغنون ويرقصون إحتفالا ب«آمون» يتقدمهم كاهن يغني نشيدا تمجيذا «للإله آمون» بينما الأولاد الصغار يصفقون في فرح وهم يصيحون «يا آمون يا آمون»، وعندما يصل الموكب النهري إلى الشاطئ المقابل لمعبد الأقصر، يحمل الكهنة المراكب المقدسة ويخرجون بها من المراكب الكبيرة يتقدمهم عازف النفر وعازف الطبول ويدخلون معبد الأقصر بين هتافات الأهالي وتهليلهم بينما

يقف عند باب معبد الأقصر عدد من الكاهنات والمصير والراقصات. وبعد دخول المراكب المقدسة إلى المعبد يدخل الأهالي يقدمون القرابين (للاله آمون المقدس) ويلتسسون منه البركة. ويخرج المعبد يقضي الأهالي طيلة اليوم يشربون البيرة ويأكلون الأطعمة التقليدية في فرح وغناء ورقص داخل خيم تقبهم حرارة الشمس. وكانت إدارة المعابد في مثل هذه الأعياد توزع القرابين التي وردت للمعبد على الفقراء حتى يكون الفرحة شاملة والسرور يملأ قلوب الجميع.

إن الموسيقى في الموكب الإحتفالي بعيد «إيت» أخذت شكل الإنشاد الفردي الذي يؤديه الكاهن كما أخذت شكل الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الأهالي، ذلك بجانب أداء الرقصات مصحوبة الأغاني والآلات الموسيقية المستخدمة وهي الطلة ذات الجانبين والعود والنفر، وبهنا نوضح أن الموسيقى المنسجمة في أن هذه الإحتفالات ذات طبيعة مقدسة ذلك لأن الموكب القديم كان يعتقد أن الصوت الموسيقي ظاهرة إلهية ولد استخدام بعض الآلات الموسيقية لتصاحب الملك المؤله الأرض وهو في موكبه الذي يحمله عند وفاته، ليسج به في رحلته في الفضاء صعودا إلى السماء، ليستقر مع إله الشمس «رع» حياة الخلود. وكان المصري القديم يعتقد أن وجود الموسيقى ضمن محتويات المركب التي تصعد بالملك الإله إلى السماء، إنما لها قوة سحرية تساعد على تذليل العقبات التي قد تعترض هذه المركب في رحلتها الكونية إلى العرش الكوني للإله «رع» - ويوجد نص مصري قديم يشير إلى أن الملك الميت كان ينشد أنشودة سحرية في حمد إله الشمس «رع» من شأنها أن تسهل الطريق إلى صداقة كاملة مع هذا الإله. هذا وإن آلات الإيقاع مثل آلة السيتروم والأجارس والكاسات كانت أهم الآلات الموسيقية ذات القوة السحرية التي كان يختار منها ما يصاحب الملك في رحلته بمركب الشمس إلى السماء. ولا زالت هذه الآلات الموسيقية مستخدمة حتى الآن في إجراءات العبادة في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

(٦) شهر بابة هو الشهر الثاني بعد شهر «توت» وهو الشهر الأول الذي ندأ به السنة القبطية.

(٧) يذكر في (مسقولة الباب ٣٨) من كتاب المسقولة الذي تحدد زمن استخدام كتب طقس في الكنيسة القبطية بمصنف القرن الثاني - يذكر رفع الخرد كطقس عالي الكرامة جدا، فقد نصت المسقولة أن الذي يخر الهيكل هو الأسقف بنفسه وليس الكاهن، فبعد ما يدور حول المذبح ثلاث دورات معطيا الكرمة للثالوث المقدس يسلم المبخرة للكاهن ليحرق بها الكهنة. (كتاب دراسات في التقليد الكسي - رسالة ميتاكريس بطران - الكتاب الرابع). (٨) النفر هو آلة نفخ معدنية (من الذهب والفضة) وجدت في مقبرة «توت عنخ آمون».

كما أن الكاسات النحاسية وآلات الطبل الكبير بصفة عامة وآلات الدفوف المستديرة على وجه الخصوص ما زالت تستخدم حتى الآن كآلات ذات طبيعة مقدسة في موكب الطرق الصوفية الإسلامية. كما أن إنشاد الحان السيرة النبوية في القرية المصرية ما زال يؤديه المنشد بمصاحبة الكاسات المعدنية وآلة «السلامة» وهي نوع من آلة الناي مصنوعة من أنبوبة من «الغاب» فطر فوهتها أكبر من قطر فوهة آلة الناي، كما أن آلة السلامة بها ستة ثقوب لإصدار درجات أنغام اللحن بينما آلة الناي بها سبعة ثقوب لإصدار هذه الألحان. ومن قديم الزمن فإن آلة السلامة وغيرها من الآلات المصنوعة من شجرة «الغاب» التي تنتمي جميعها إلى «آلة الناي» وهي آلات موسيقية ذات طبيعة دينية موروثية منذ التاريخ المصري الفرعوني، حيث كانت آلة الناي آلة موسيقية يعزف عليها الإله، وتوجد لوحة قديمة موجودة في متحف أكسفورد يرجع تاريخها إلى سنة ٣٠٠٠ ق.م وفي هذه اللوحة نقوش تصور «الإله» في شكل الحيوان «ابن أوى» يعزف على آلة الناي بينما الزرافات وحيوانات أخرى ترقص على أنغام الناي - والمعروف أن الحيوان «ابن أوى» كان يرمز إلى إله مصري قديم هو «إله الغرب» حيث تغرب الشمس.

هكذا كانت الموسيقى ظاهرة صوتية كونية إعتقد الإنسان المصري القديم أنها من إختراع الإله وأن الإله «تحت» كاتب الآلهة ومقيم فصول السنة ومعلم العلوم هو الذي اخترع الموسيقى كما إعتقد الإنسان المصري القديم في ضوء تقديمه لظاهرة الصوت أن الجسم المادي المادي للميت يمكن أن يتحول إلى صوت بإرادة الإنسان.

#### الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج»:

إن الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» يبدأ من مسجده الذي يقع على الجناح الشرقي لهو الأعمدة الذي بناه «رئيس الثاني» بمعبد الأقصر، وداخل المسجد يوجد ضريح الشيخ «يوسف أبو الحجاج» وفوق الضريح يوجد مركب معلق مزدان بالألوان، وهو المركب الذي يحمله جماعة من بعض أعضاء الطرق الصوفية<sup>(٩)</sup> بعد أدائهم الصلاة ويضعونه على عربة ويربطونه بالحيال ثم يحنيونه ويسرون به في موكب يضم جنود الجيش والبوليس ومشايخ الطرق الصوفية<sup>(١٠)</sup> وهم ينشدون أناشيد الأذكار بمصاحبة الدفوف بينما جماعات من الأهالي من مدينة الأقصر والبلاد المجاورة يؤدون تمجيذا للشيخ «يوسف أبو الحجاج»<sup>(١١)</sup>.

وكانت مركب هذا الشيخ التي كان رجال الطرق الصوفية يحملونها في الموكب إحتفالا بمولده، هي التي كانت تنقله من مسجده بمعبد الأقصر إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج<sup>(١٢)</sup> بمصاحبة الأناشيد الصوفية التي يؤديها أعضاء الطريقة الدندراوية).

في ضوء المقارنة السابقة بين إجراءات الإحتفال بعيد الإله آمون في طيبة المعروفة بعيد «إيت» وإجراءات الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» في مدينة الأقصر يتبين لنا أن التقاليد الموسيقية في الإحتفالين متشابهة مع اختلاف في العقيدة الدينية، وأن الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد التي كانت مستخدمة في إحتفال المصريين القدماء بعيد «إيت» هي نفس الآلات وأشكال الإنشاد التي يستخدمها المصريون الآن في إحتفالهم بأعياد القديسين المسيحيين أو في إحتفالهم بموالد أولياء الله الصالحين المنتشرة أضرحتهم في مختلف أنحاء مصر، ذلك بجانب أن الآلات الموسيقية الإيقاعية ذات الطبيعة المقدسة التي كانت تستخدم في المعبد المصري القديم قد إنتقلت إلى نفس الكنيسة القبطية الأورثوذكسية، كما إنتقلت إلى نفس الكنيسة تقاليد الألحان الفرعونية في إطار الطقوس الجديدة الملائمة للعقيدة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

#### ثانيا: الموسيقى في

#### الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها

#### بموسيقا المعبد اليهودي القديم في مصر

كانت مدينة الإسكندرية في بداية دخول المسيحية إليها على يد الرسول مرقس الذي أسس كنيسة الإسكندرية سنة ٦٢ ميلادية - مركزا عالميا لعلوم وقنون الحضارة المصرية القديمة ومجمل حضارات البحر الأبيض المتوسط في ظل حكم اليونانيين البطالة لمصر الذي بدأ سنة ٣٠٤ ق.م.

وكان «المعهد القديم» قد ترجم في مدينة الإسكندرية من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية بناء على طلب الحاكم اليوناني البطلمي لمصر «بطليموس فيلادلفوس» حوالي سنة ٢٨٢ ق.م. وقام بهذه الترجمة اثنان وسبعون حبرا من أبحار اليهود. ومع انتشار المسيحية في الإسكندرية قام العلامة «بتيوس» رئيس

(٩) هذا المشهد مشابه لمشهد الكهنة وهم يحملون المركب وبها تمثال

«الإله آمون» في الإحتفال بعيد «إيت» في مدينة طيبة «الأقصر حاليا».

(١٠) الطريقة الصوفية الرئيسية في محافظة قنا والتي تشمل مركز الأقصر هي «الطريقة الدندراوية».

(١١) يقابل ذلك النشد - نشيد تمجيد الإله آمون الذي كان يؤديه الكاهن في عيد إيت - في الموكب من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر.

(١٢) بينما كانت المركب تحمل الشيخ «يوسف أبو الحجاج» إلى مكة لأداء

فريضة الحج، فإن مركب الإله آمون في عيد «إيت» كانت تنقله من مقره بمعبد

الكرنك إلى الحرم الجنوبي بمعبد الأقصر لينجب نسلها. كما الأناشيد الصوفية

الدندراوية فهي في شكلها النغمي والإيقاعي قديمة ومستخدمة حتى الآن في أغاني

أهالي واحة سيوة، والمعروف أن واحة سيوة كانت أيضا مقرا لعبادة الإله آمون حيث

نح «الإسكندر الأكبر» إنا للإله آمون في معبد آمون في واحة سيوة.



المدرسة اللاهوتية في الإسكندرية في أواخر القرن الثاني الميلادي بمساعدة تلاميذه وفي مقدمتهم «أكليمنطوس الإسكندرية» بترجمة الكتاب المقدس من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية. ولقد ازدهرت في مدينة الإسكندرية البحوث الفلسفية واللاهوتية ومن بينها علوم الموسيقى المرتبطة بالفلسفة واللاهوت وعلوم الفلك التي نقلها فلاسفة اليونان القدماء من معابد مصر، ومن أهم هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف والعالم الرياضي والفلكي «فيثاغورس» الذي عاش في الحقبة بين سنة ٥٨٠ ق. م. - ٥٠٠ ق. م. وزار مصر حيث درس علوم الفلك والموسيقى واللاهوت في معابد مصر لمدة اثنين وعشرين عاما وأصبحت هذه الدراسات الموسيقية الفلكية واللاهوتية فيما بعد هي الدراسات الأساسية لعلماء الموسيقى والفلسفة في مدرسة الإسكندرية<sup>(١٦)</sup>، وأساسا لتطوير علوم الموسيقى في أوروبا لقرون طويلة بعد الميلاد بفضل علماء الحضارة الإسلامية الذين نقلوا إلى أوروبا - في العصور الوسطى - علوم اليونان الموسيقية الفلكية مع إضافات نظرية من إبتكارهم إليها.

ولم يكن أبناء الشعب المصري الأوائل الذين دخلوا في الديانة المسيحية على دراية بأحتكاكهم بالدراسات الموسيقية النظرية والفلسفية التي كان يتناولها علماء مدرسة الإسكندرية في ضوء دراساتهم للتراث الموسيقي العلمي واللاهوتي الذي ورثوه من المعبد المصري القديم. وإنما كانت الجماهير المصرية في بداية إعتاقها للمسيحية على دراية عملية بالأنشيد الطقوسية التي كانت مستخدمة في المعبد الفرعوني وأنواع الموسيقى المتداولة بين أبناء الشعب المصري خارج هذا المعبد. وجميع هذه الأنواع الموسيقية كانت تستخدمها أيضا جماعات اليهود المتسكة التي كانت مقيمة في مدينة الإسكندرية وأثناء أخرى من أقاليم مصر. وكان من بين هذه الجماعات علماء من اليهود مثقفين بالمعلوم والفلسفة واللاهوت وعلى دراية بما يجري في هذا المجال في مدرسة الإسكندرية، وهؤلاء العلماء هم الذين ترجموا «المعهد القديم» من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية كما سبق أن ذكرنا. وذلك ما جعل الباحثين الموسيقيين الأوروبيين يذكرون في دراساتهم التاريخية أن الكنيسة المسيحية منذ مراحل تكوينها الأولى قد أخذت تقاليدها الموسيقية التبعية من المعبد اليهودي. وقد أغفل هؤلاء الباحثون الموسيقيون تناول مراحل تاريخية أقدم من المعبد اليهودي إنتقلت فيها الموسيقى الدينية من مصر الفرعونية إلى طقوس العبادة اليهودية كما شاع إستخدامها في الديانة اليونانية

(١٦) «مطلبوس كلوديوس» عالم جغرافي رياضي موسيقي فلكي لاهوتي صليبي والعلمية في الإسكندرية وهو الذي أضاف إلى أسماء المقامات الموسيقية اليونانية أسماء المقامات المسيحية التي كانت شائعة في البلاد الخاضعة للإمبراطورية اليونانية ومنها مصر. ومن أهم مؤلفاته مؤلفة الموسيقى تحت عنوان «الهارمونيكا» وهو يتكون من ثلاثة مجلدات تضم دراسة نقدية لنظرية «فيثاغورس» الذي درس الموسيقى في مصر قبل إنشاء مدرسة الإسكندرية.

القديمة قبل دخول المسيحية في اليونان في القرن الأول الميلادي. فمن المعروف تاريخيا أن جماعات قبائل اليهود قد عاشت في مصر لأجيال طويلة ومن أبناء هذه الجماعات «لداسي» «موسى عليه السلام»، ومعروف في التاريخ أنه نشأ «نبي» في البلاط المصري الفرعوني، واكتسب كثيرا من المعارف المدنية والعسكرية والسياسية واللاهوتية بحكم وجوده في البلاط الملكي المصري<sup>(١٧)</sup>، كما تعلمت جماعات اليهود التي عاشت - لدى أجيال طويلة في مصر كثيرا من الأسس العلمية التطبيقية في البناء والحرف اليدوية والفنون ومن أهمها الموسيقى، كما كثيرا بأفكار وطقوس العبادة المصرية القديمة التي كانت مرحلة تمهيدية لرسالة التوحيد التي جاءت في شكل «إخناتون»<sup>(١٨)</sup>. ثم جاءت في شكل «وحى إلهي» «موسى عليه السلام» وكان من آمن بها وهم «كهنة فرعون»

ونوضح لنا المزامير في «المعهد القديم» إستخدام اليهود آلات الموسيقى في مصاحبة الإنشاد بالصوت البشري في الديانة ولقد تعلم اليهود في أثناء إقامتهم في مصر العزف على الموسيقى المصرية مثل «الهارب والعود» وكالات موسيقية وآلات النفخ مثل المزامير (النفخ والثاني) والآلات الإيقاعية والكاسات والدقوف والمصفقات. ومع خروج النبي موسى «السلام» وجماعات اليهود من مصر نقلوا معهم الآلات الموسيقية والآناشيد الدينية ومنها أناشيد «إخناتون» التي يرى الباحثون في تاديان أن اليهود طوعوا مضمين نصوصها لأهدافهم الدينية، وواضح في «مزامير داود» التي جاءت بعد «إخناتون» بحوالي ألف وواضح في سفر الخروج ما يشير إلى إنشاد اليهود للترانيم والعزف على الدقوف عند خروجهم من مصر<sup>(١٩)</sup>.

وإذا كانت جماعات اليهود التي استقرت في مصر قد استخدمت التقاليد الموسيقية المعبدية المصرية في العبادة اليهودية، إلا أنه من

(١٧) «المعهد القديم» سفر الخروج رقم ١٥ (الرب يملك الدهر والأبد. فإن خيل فرعون دخلت بركياته وفرساته إلى البحر. ورد الله عليهم ماء البحر. وأما بني إسرائيل فمشوا على اليابسة في وسط البحر. فأغلقت مريم النبيه تحت هرون الدف يديها. وخرجت جميع النساء وراءها بدقوف ورقص. واجابتهن مريم «نشوا» للرب فإنه قد تعظم. الفرس دواكه طرحها في البحر».

(١٨) «إخناتون» هو إلهنخب الرابع (١٣٧٩ - ١٣٦٢ ق. م.) نال ياله واحد يسيطر على العالم بأسره ولا شريك له وتنتل قوته في قرص الشمس المضيء المتوهج «أتون» ولذلك غير اسمه من «إمنحوتب» ومعناه «أمون وامن» إلى اسم «إخناتون» ومعناه «أتون وامن» وحرم عبادة الآلهة الجديدة «أتون» في شكل هقيل، فقللا أنه كان في كل شيء، ونظم الأنشيد في مدحه قائلا (حين تستريح تغفو الأرض في ظلام كأنها ميتة، وتخرج الأسود من كهوفها، والنعامين من أوكارها، وتعتصم الأرض صمت القيد، حتى تغلف بسهولة فيتنزق الظلام، ويستقط السلس فيمتثلون، ويعزفون ألهيهم لهبونا إشتراك، ثم تنهمك الأرض كلها في السمل ...)

المهم أن نوضح أن الآلات الموسيقية وعناصر السلالم الموسيقية، وكثيرا من أشكال الإنشاد التي استخدمت في مصر القديمة كانت إبتكارا وإبداعا متفاعلا متبادلا والتأثير بين الحضارة القديمة وحضارة بين النهرين «العراق» وحضارة منطقة الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) وحضارات الشرق الآسيوي من فارس مرورا بالهند حتى الصين. وكان التنوع الموسيقي في بلدان هذه الحضارات يتعكس في أساليب الأداء والنصور الموسيقي ولكن درجات التشابه في هذا التنوع كانت وما زالت أكثر من درجات الاختلاف. ولقد بلغ استخدام اليهود للآلات الموسيقية ذات الأصول المصرية القديمة خصوصا آلة (الناي) قمة ازدهاره في عهد النبي «داود» وتوجد حتى الآن في مصر «آلة ناي» تسمى «عقلة داود» مستخدمة في القرية المصرية في الإنشاد الصوفي الإسلامي وكلمة «عقلة» تطلق على القطعة المأخوذة من شجر «البوص» التي تصنع منها آلة الناي. هذا وأن «عقلة ناي داود» طويلة لكي تعطى طبقة منخفضة تسمى «قرار» وهي مأخوذة من «الناي الطويل» الذي استخدم في مصر مما يؤكد استخدام المصريين القدماء لطبقات الصوت المنخفضة «القرار» في ألحانهم الدينية في المعبد<sup>(٢٠)</sup>. وهكذا فلقد أخذ اليهود استخدام طبقة (١٧) القرار في إنشاد المزامير والنصوص الدينية الأخرى في شكل الإنشاد الفردي أو «تيفوني» أو «التجاني»<sup>(٢١)</sup> من الموسيقى الدينية المصرية القديمة. وأصبحت هذه الأشكال الإنشادية الدينية تراثا موسيقيا مشتركا في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمسجد. ولقد كانت هذه الأشكال الإنشادية شائعة الإستخدام في كل الكنائس المسيحية في مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين وبلاد شمال أفريقيا وآسيا الصغرى واليونان وروما في البداية وغيرها من البلدان الأخرى التي انتشرت فيها المسيحية لهجاتها الإنشادية الموسيقية الخاصة النابعة من اللغات المتباعدة وأيضا من خصائص التعبير الذاتي المتميز من وجدان شعوب هذه البلدان.

ولما كانت اللغة اليونانية هي السائدة الإستخدام في أداء نصوص المعهد القديم والمعبد الجديد، فقد مرت الكنيسة القبطية بتجربة تطويع ألحانها الطقوسية الموروثة من المعهد المصري القديم لأبعاد الصوت ونير الإيقاع في اللغة اليونانية كما مرت بنفس التجربة لتطويع ألحانها الموروثة لتتلاءم مع النصوص الدينية المسيحية بعد أن ترجمت من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية ثم إلى اللغة العربية.

ولقد أخذت كنيسة روما تقاليدها الموسيقية في مراحل نشأتها الأولى من كنيسة سوريا وكنيسة أورشليم وغيرها من كنائس الشرق. كما كوَّنت كنيسة «بيزنطة» وهي مركز المسيحية في الشرق وعاصمة

(١٩) استخدم المصريون القدماء نوعين من آلة الناي هما آلة الناي القصير - والناي الطويل الذي يعطى طبقة النغم المنخفضة بينما الناي القصير يعطى طبقة النغم الحادة - وتوجد نماذج أصيلة من هذين النوعين في «الناي» في القسم الموسيقي بالمتحف المصري بالقاهرة،

الإمبراطورية الرومانية الشرقية تقاليدها الموسيقية من موسيقات الحضارات القديمة في حوض البحر الأبيض المتوسط. وكانت كنيسة روما تسعى دائما إلى قيادة الكنائس المسيحية في العالم، وبلدت بهذا لتوحيد الطقوس الموسيقية على مستوى العالم المسيحي، وكان ذلك أمرا صعبا خصوصا في مواجهة السيطرة على الطقوس الموسيقية المستخدمة في الكنائس المسيحية الشرقية التي تعد المصدر الموسيقي الذي نبتت منه موسيقا الكنيسة.

ولقد بدأت الكنيسة في إيطاليا بلورة طقوسها الموسيقية الخاصة من صميم الموسيقات الشرقية في شكل «التراتيل الموقع» الذي ينسب إبداعه إلى «أمبروز» أسقف كنيسة «ميلانو» الذي عاش قرب نهاية القرن الرابع الميلادي. وقد جاء من بعده البابا «جريجور الأكبر» الذي تولى البابوية من سنة ٥٩٠ إلى سنة ٦٠٤ م) وهو الذي ينسب إليه أنه وضع أسس المقامات الموسيقية إضافة إلى أسس المقامات التي وضعها الأسقف «أمبروز» وأخذت أساسا ألحان الإنشاد الكنسي في العصر الوسيط - ويرى المؤرخ الموسيقي «نيودور فيني» في كتابه تاريخ الموسيقى أنه من غير المقبول احتمال أن المقامات الموسيقية التي اتخذتها الكنيسة الرومانية أساسا لصياغة ألحانها هي من إبتكار اثنين من رجال الدين هما «أمبروز» و«جريجور الأكبر» ذلك لأن أصول هذه المقامات الموسيقية موجودة في الموسيقى الاغريقية. ونحن نضيف أن الموسيقى الاغريقية الأقدم من الموسيقى الرومانية مستخلصة من موسيقا

(٢٠) «المعهد القديم» في العهد القديم يشير لإمام المؤمنين باستخدام الآلات الوترية في طبقة «القرار» كما أن استخدام طبقة القرار نجده أساسيا في إنشاد القديس في الكنيسة القبطية حيث يبدأ في الأنغام المنخفضة ثم يصل بالتدريج إلى الأنغام المرتفعة - تسجيل القديس الباسيلي بإشراف الأستاذ راجب مفتاح - معهد الدراسات القبطية، كذلك نجد استخدام طبقة القرار أساسيا في إنشاد الحضرة الصوفية في المسجد (تسجيل إنشاد الحضرة الصوفية طبقا بالطريقة الصوفية للحملية الشاذلية بمسجد الحسين - بحث تأليف سليمان جميل - الناشر مكتبة الكليات عام ١٩٦٩) ويرجع استخدام طبقة قرار النغم كإسناد للإنشاد الديني إلى أن هذه الطبقة النغمية المنخفضة تثير طبيعتها الصوتية - ذات التردد البرنيسي الكمي القليل - تثير في الإنسان الأحاسيس العميقة في الزمن الذي يقابل الإحساس بالعمق في المكان. ومن هذا الإحساس بالمتن تجسد لدى الإنسان حالة الإحساس بالربعة والخشوع وهي الحالة التي تدعم بل تنشئ العلاقة الروحية بين الإنسان وخالفه.

(٢١) «الأنشاد الانتعري» هو الإنشاد المتبادل بين مجموعتين من المنشدين والانشاد التجاني هو الإنشاد المتبادل بين منشد مفرد ومجموعة من المنشدين ويسمى في الاصطلاح الموسيقي العربي (إنشاد المنشد المفرد وبطانت) ولقد وجد هذان النوعان من الإنشاد داخل المعبد المصري القديم وطارحه كما سبق أن شرحنا في احتفالات أهل طيبة «الأقصر» بعد «أيت» كما تسجل لنا الوثائق التاريخية وجود هذين النوعين من الإنشاد في عروض القبطية «الأوزيرية» التي كانت تستل في «أيدوس» خلال الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، وهي تحكي كيف تأثر أشياء «أوزيريس» وكيف جمعتها أخته وزوجته «إيزيس» ثانية. وهذه الاحتمالات الأوزيرية تنبه في طقوس الإنشادية الإنشادية والتجانية والانفرادية احتفالات «الأم المسح» في الكنيسة القبطية. أنظر كتاب المسرح المصري القديم تأليف «تين ديوتون» - ترجمة د. ثروت عكاشة - الكتاب العربي للطباعة والشرع عام ١٩٦٧.



المعبد اليهودي المصري وأيضا من موسيقا الكنيسة القبطية وجميع هذه الموسيقات منخلصة أصلا من الموسيقا الفرعونية

في ضوء هذه الحقائق التاريخية التي تدعمها الوثائق الموسيقية المنقوشة على جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة يتبين لنا كيف كان الموسيقى المصري منذ الدولة المصرية القديمة ( ٣٢٥٠ - ٢٢٧٠ ق م ) يستخدم الإنشاد الديني ويقود هذا الإنشاد بإعطائه إشارات يده توضح للعازفين مسار حركة الألحان صعودا وهبوطا كما توضح المسافات بين درجات النغم وفترات السكوت ، وقد عرفت هذه الإشارات بأنها : التدوين الموسيقي في الهواء ، وتسمى في الاصطلاح الموسيقي الأوربي « خيرونوميا » ويرى الباحث الموسيقي الألماني « هانز هيكممان » أن « خيرونوميا » انتقلت من المعبد المصري القديم إلى الكنائس المسيحية وارتبطت في العصر الوسيط بطريقة التدوين المعروفة « بالتوميس » وأن « خيرونوميا » ما زالت مستخدمة لدى قائد الإنشاد في الكنيسة القبطية ولقد أثبت الباحث « هانز هيكممان » هذه النتائج في ضوء تحليله لإشارات المعنى المصري القديم للعازفين على الآلات الموسيقية التي تسجيلها النقوش والرسومات الحائطية تسجيلا واقعيًا<sup>(١٨)</sup> ومقارنة هذا التحليل بطريقة الإشارات التي يؤديها أحد قادة الإنشاد الكنسي القبطي المشهورين خلال أربعينات القرن الحالي وهو المعلم « ميخائيل » - ولقد انتقلت هذه الطريقة الإرشادية المؤدلة باليد لتوجيه المنشدين لمعرفة مسار الألحان من مصر القديمة إلى كنائس الشرق والغرب<sup>(١٩)</sup> ، وأيضا ما زالت مستخدمة لدى جماعات الإنشاد في الطرق الصوفية الإسلامية . ولقد واصل الباحث الموسيقي « هانز هيكممان » دراساته للموسيقا المصرية القديمة في ضوء تحليله للتكوين الصوتي للآلات الموسيقية المصرية القديمة التي عثر عليها البحث عن الآثار في المقابر المصرية الفرعونية - وقام بتصنيع آلات تنفق مطابقة لآلات النغم المصرية القديمة واكتشف من دراسة هذه الآلات الموسيقية طبيعة السلم الموسيقي الذي تؤديه هذه الآلات ، كما اكتشف مساحتها الصوتية التي تحتوي على السلم الثماني للدرجات النغمية وهو السلم الذي يحتوي على المسافة الموسيقية الثامنة والخامسة والرابعة كركائز لبنائه النغمي ، هذا البناء الذي يحتوي أيضا على مسافات موسيقية أخرى . ولقد انتقل هذا التكوين النغمي السلم من مصر القديمة إلى الاستخدامات الموسيقية في العبادة اليهودية والمسيحية وأصبحت المسافة الموسيقية الرابعة في السلم الموسيقي هي الثامنة الاستخدام - حتى الآن - في قنلات ألحان الإنشاد الديني في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمعبد الإسلامي على مستوى العالم .

وفي ضوء هذه الحقائق الموضوعية في التسلسل التاريخي يبدو طبعيا أن الكنيسة القبطية أخذت في بدء تكوينها بعض أشكال العبادة والتقاليد التي كانت مستقرة لدى جماعات اليهود المتسكة في مدينة الإسكندرية . ويقول الأب « متى المسكين » عن تلك الجماعات ( كان

بسبب تنصر هذه الجماعات اليهودية المتسكة والمتسكة بروح العبادة والصلوات أثر كبير على نوع البداية التي بدأتها المسيحية في مصر ، لأن دخول هؤلاء اليهود المتسكين إلى المسيحية مهد لتقبل أعين معاني العبادة واستلام التقليد الرسولي بتدقيق ، وقبول تفسيرات العهد القديم باستشارة والتسك بصلوات الساعات التي كانت جارية في الطقس القديم ، مع بعض الطقوس التي أنفردت بها كنيسة الإسكندرية منذ القرن الأول مثل إقامة صلوات عشية وبكرة وبرجع . إن استخدام البخور وبقية الطقوس بدأت منذ القرن الأول . كما يرجع كثير من العلماء أن التسكولية موطنها الإسكندرية وأنها بعينها تعاليم الرسل مع بعض توسعات أخرى يؤكد العلماء أنها بواسطة يهود متصرين من الإسكندرية ) .

إن الموسيقا تكون ركنا جوهريا في طقوس الكنيسة الأرثوذكسية فهي لا تستخدم كفن مساعد لهذه الطقوس ، تستخدم كطقس في حد ذاتها ، فهي مرتبطة ارتباطا عضويا بالتسايج التي تحمل المضامين العقائدية اللاهوتية الإيمانية بتشكيلها الفكر الكامل للإنسان المسيحي عن طبيعة الله التي ينظر كشهادة عليية في الإنشاد والترنيم بألحان التسايج . وتعتبر التسايج والألحان التي تقلعها الكنيسة مصحوبة برفع البخور طقسا يعكس حد ذاته الذبيحة الحقيقية باعتبار أن الروح القدس يحمل ويشترك هذه الذبيحة الكريمة . وبذلك فإن طقس الألحان والتسايج يعطى طقسا من طقوس الأسرار التي يتحقق معها حضور « المسيح » المنظور في وسط المسيحيين فتلهب قلوبهم لإيماننا بروحه ، وهذه مرحلة تمهد بالفعل بعد ذلك لحضور « المسيح » المنظور في الكنيسة معلنا في سر الخبز والخمر على المذبح . وعندئذ يستقيم المسيحيون بأرواحهم المشتعلة في الداخل كمصباح متقد - يستقبلون « المسيح » - « العريس الظاهر » الذي سيدخل النفس دخولا محققا بسر القربان<sup>(٢٠)</sup> . وهكذا فإن الكنيسة ترى أن التسايج والألحان تحتويان على أسرار « المسيح » وقوة حياته وأعماله التي هي مشيئة الله الأزلية . وفي هذا يقول القديس باسيليوس ( وماذا يكون للإنسان على الأرض أفضل وأسمى من أن يقتل بالملائكة وهي تسبح في خوارسها فينتدئ النهار بالصلاة ويقدم الكرامة والمجد للمخلوق بالآلحان والترانيم ) .

( ١٩ ) توجد إشارات المعنى المصري القديم للموسيقين العازفين في نقوش مقرر حائط في مقبرة « نيت - هيت - كاه » الأسرة الخلفة بقارة . ( ٢٠ ) في التسبيح يلقى المسيح ويحضر وسط الكنيسة فينير ويلهب القلوب . وبالقربان يدخل كل قلب يكون قد لشتل واستار ١١ في التسبيح تعلن معية الإنسان حنا . كاعترا . وفي القربان تعلن معية الله جهارا . كغدا . ولكن بطل الله متوقفا بعبه ١١ - وتعتبر الصلاة والتسبيح كخدمة إلهية في الكنيسة القبطية تتم بعمل الشعب بهذه الكهنة بينما في الكنيسة الغربية فإن الصلاة والتسبيح توصف بأنها عمل منحصص بالله وهي بهذا المفهوم تدخل في إحصائيات الكهنة والربان دون الشعب . انظر كتاب رسالة بيت التكريس بطريرك رقم ١٢ دراسات في التقليد الكنسي الكتاب الرابع - التسبيح الوجبة ورموز الراس ، كهنة ١٦٨٤ في .

وفي ضوء استخدام الكنيسة القبطية للموسيقا كطقس العبادة فإن البناء المعماري للكنيسة يشتمل دائما وبصفة أساسية ( مثل المعبد المصري الفرعوني ) على أماكن مخصصة لترتيل الألحان الخاصة بالتسايج وغيرها من النصوص القدسية . ومثال لذلك فإننا نجد في كنيسة القديس « مودوديوس » المعروف « بأبي السيفين » الواقعة في مدينة القساط - نجد صحنًا مستطيلا معدا لجلوس الرجال ، وفي أرضيته يوجد « اللقان » المعد لفصل أرجل الشعب بواسطة الكاهن يوم خميس العهد حسب التقاليد القديمة ، وبعد مكان جلوس الرجال يوجد مكان المرتلين والشمامسة والمكلفين بقراءة الأناجيل أمام الهيكل الأوسط من الكنيسة - وكما كان المصريون القدماء - الكهنة - يتخصصون في أداء التراتيل الخاصة بفتح الباب للدخول إلى قنفس الأقداس في المعبد الذي هو بيت الإله فإن الكنيسة القبطية هي أيضا بيت الله وهي الباب الذي يصل منه الإنسان المسيحي إلى الروح القدس بالتسايج والألحان والصلاة - وبينما كانت تقدم ذبائح حقيقية إلى قنفس الأقداس في المعبد القديم والمعبد اليهودي من بعده ، فإن الذبائح الحقيقية التي أصبحت تقدم لقنفس الأقداس في الكنيسة القبطية هي ألحان التسايج والصلاة . وتوجد آيات توضح هذا المعنى مكتوبة ضمن النقوش والصور على جدران وأبواب الكنائس القبطية ومثال ذلك آيات من العزائم مكتوبة على جانبي أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » بأحرف عربية بارزة وهي ( أفتح لي . أبواب البر لكي أدخل فيها وأشكر الرب والأبواب يدخلون فيه ) . وآية أخرى تقول ( احملوا الذبائح وانطلقوا فادخلوا دياره وأسجدوا للرب في ديار قدسه ) . وبدلا من وجود تمثال لقنفس الأقداس في النافوس في المعبد المصري القديم ، فقد أصبحت توجد رموز للروح القدس والقديسين والرسل في شكل أيقونات وصور على جدران وأسقف وأبواب الكنيسة القبطية . ومثال لذلك توجد فوق أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » صورتان إحداهما للسيد المسيح على اليمين والأخرى للسيدة العذراء على اليسار وعلى يمين السيد المسيح صور يوحنا المعمدان ورئيس الملائكة غبريال ثم ثلاثة من الرسل ، وعلى اليسار أيقونة السيدة العذراء صور رئيس الملائكة ميخائيل ، ثم ثلاث صور أخرى للرسل . وهذه الأمثلة توضح لنا انتقال تقاليد كثيرة خاصة بالعبادة في المعبد المصري الفرعوني إلى الكنيسة القبطية لتتطور وتتلام مع العقيدة المسيحية وهذا أيضا هو السبب في إيمان المصريين العميق بالمسيحية رغم تعرضها لإضطهاد الحكم الروماني الرهيب ، فقد أشبعت العقيدة المسيحية أشواقهم الدفينة إلى المثل الروحية السامية والتي تكونت في ضمائرهم في ظل أفكارهم الدينية القديمة التي ناضلوا على مدى آلاف السنين من أجل الارتقاء بها إلى آفاق روحية عالية . وهكذا وجد المصريون في العقيدة المسيحية جوانب تشابه كثيرة مع أفكارهم الدينية القديمة - ففكرة البعث وخلود الروح والثواب والعقاب في العالم الآخر كانت من أسس الديانتين ، كما أن فكرة « الثالوث المقدس » في المسيحية يقابلها « الثالوث المصري

القديم » ذو الطبيعة المقدسة الكونية الذي يتكون من « أوزيريس وإيزيس وحورس » بجانب وجود ثوالت أخرى مقدمة على المستوى المحلي مثل « ثالوث طيبة » المكون من « آمون وموت وخنو » كما أن فكرة ولادة الإله من عذراء بكر يقابلها فكرة ولادة الإله « آيس » من عجلة بكر تحمل فيها روح الإله « يتاح » . كذلك فإن العهد بالماء المقدس موجود في الديانتين المصرية القديمة والمسيحية . كما أن الصليب الذي هو رمز الحياة الروحية في المسيحية كان رمزا للخلود من المصريين القدماء<sup>(٢١)</sup> .

١ - وتمتاز الموسيقا المستخدمة في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بالخصائص الآتية :

١ - اعتمادها على الصوت البشري بالدرجة الأولى واستخدام عدد قليل من الآلات الموسيقية الإيقاعية ( الدف - الناقوس - المثلث المعدني ) في مصاحبة الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الشعب . وقد أصبح استخدام هذه الآلات الموسيقية لإرشاد الشعب وهو يرنم الألحان إلى مواقع الضغوط الإيقاعية ، بدلا من استخدام الإرشاد باليد ( الخيرونوميا ) وهي الطريقة التقليدية التي كانت مستخدمة لهذا الغرض .

٢ - صياغة الألحان من أجسام نغمية سلمية يتكون كل جسم منها من أربع درجات نغمية أو من خمس درجات نغمية وإسمه بمقد بكل جسم نغمي سلمى سواء كان « جنسا » أو عقدا تكوينا صوتيا ( فزياتيا ) هو الذي ينبع منه الطابع النغمي للجسم النغمي السلمى ، كما أن هذا الجسم النغمي يحتوي على عدد من المسافات الموسيقية بين درجات أنغمة ، فإذا كان الجسم النغمي السلمى يحتوي على أربع درجات أنغام فإنه يحتوي على ثلاث مسافات موسيقية ، إذا كان هذا الجسم يحتوي على خمس درجات أنغام ، فإنه يحتوي على أربع مسافات موسيقية . هذا وإن درجات الأنغام في « الجنس » أو في « العقد » تبدأ من درجة أساسية ذات كمية معينة من التردد الذبذبي المتظم في الثانية ثم تليها الدرجة النغمية الثانية التي تعلوها في الطبقة وسبب ارتفاعها في الطبقة عن درجة النغمة الأولى هو زيادة كمية ترددها الذبذبي وهكذا تزداد كمية التردد الذبذبي تباعا حتى يحدث الارتفاع في الدرجات النغمية الرابعة في « الجنس » أو حتى درجة النغمة الخامسة في « العقد » . والآن يمكننا تعريف المسافة الموسيقية التي تشملها الأجسام النغمية السلمية بأنها الفرق في كمية التردد الذبذبي بين درجة نغمية ودرجة أخرى تليها صعودا أو هبوطا . ولقد أردنا في ضوء تصنيفنا الفزيائي للمسافة الموسيقية الواقعة بين درجات أنغام الأجسام السلمية أن نلقى الضوء على خاصة من أهم الخواص التي تميز ألحان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية عن ألحان الكنيسة الأوروبية المسيحية ، وهي أن بعض الأجسام النغمية السلمية القبطية تحتوي على مسافة موسيقية ذات كمية تردد ذبذبي معين تسمى « المسافة المتوسطة » وهذه المسافة الموسيقية الذبذبية تحدث تأثيرا روحيا عميقا لدى الشعب المصري وشعوب حضارات البحر الأبيض المتوسط . هذا وإن « التردد الذبذبي



للمصافة الموسيقية المتوسطة ليس له وجود في الأجسام النغمية السليمة المستخدمة في ألحان الكنائس المسيحية الأوروبية . ومعنى آخر فإنه يحاط أن ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية تستخدم كل أنواع الأجسام النغمية السليمة المستخدمة في ألحان الكنائس الأوروبية فإنها تنتز فوق ذلك باستخدام أجسام نغمية سليمة دقيقة تحتوي على المسافة الموسيقية المتوسطة وهي التي لا تتركها لأن الإنسان الأوروبي - وهذه الأجسام النغمية سليمة ذات المسافة الموسيقية المتوسطة والمحروقة في الإصطلاح الموسيقى عالميا بالمسافة الموسيقية الدقيقة . نبت من التجربة الموسيقية الخلاقة للإنسان المصري القديم وورثها الكنيسة القبطية من المعبد المصري ومن انتقلت إلى اليونان القديمة ، ولكن شعب اليونان لم يتركها سمعاً بل قد ولم يستطيع أن يتفاعل مع عمق إشعاعها الروحي العميق فأنطقت إلى الأخفاء بالتدريج من الاستخدام في الألحان الدينية في اليونان ثم في أوروبا في العصر الوسيط إلى أن اختفت تماماً .

٣ - الزخرفة النغمية هي أيضا من أهم خصائص ألحان الكنيسة القبطية وتكون زخرفة الأنغام تبدأ من درجة نغمية أساسية ينطلق منها أداء المنشد مكونا عددا من الحركات تشمل أنغاما مجاورة للدرجة النغمية الأساسية ثم يعود المنشد بآدائه ، ليرتكز على درجة النغمية الأساسية التي انطلق منها .

٤ - يأخذ شكل الإنشاد في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ثلاثة أنواع هي :

( أ ) الإنشاد الديني .  
( ب ) الإنشاد التبادلي وهو تبادل الإنشاد الديني بين مجموعتين من المنشدین .

( ج ) الإنشاد التجاوبى وهو تبادل الإنشاد بين منشد منفرد ومجموعة من المنشدین ويشتمل إنشاد القداس في الكنيسة القبطية على أنواع الإنشاد الثلاثة السابق ذكرها بين الكاهن والشمامسة والشعب . كما توجد ألحان خاصة يؤدبها الكاهن في طقوس دينية معينة في عزلة داخل الكنيسة .

٥ - يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين أسلوبين من الأداء النفسى هما :

أولا : « أداء إلفاقى شبه منغم » يستمر فيه أداء الكلمات على درجة نغمية واحدة لمدة زمنية طويلة ويستخدم عددا قليلا من النغمات بهذا الإلقاء .

ثانيا : أداء كامل التنغم أى ملحن . كما يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين نوعين من الصياغة اللحنية هما :

أولا : صياغة لحنية ذات إيقاع حر يمكن أن نشبهها بالثر الأسمى .

ثانيا : صياغة لحنية ذات إيقاع موزون متعظم يمكن أن نشبهها بلوزان الشعر والغانية .

وعادة فإن الألحان ذات الإيقاع الحر يؤدبها الكاهن بينما الألحان ذات الإيقاع الموزون يؤدبها الشعب ( جمهور المصلين ) .

٦ - من خصائص الأداء النفسى القبطى للنصوص الدينية إضافة عدد من التنغيمات تصل إلى ست أو سبع تنغيمات في شكل حروف لغوية<sup>(٢١)</sup> وتبنى هذه التنغيمات داخل البناء الصوتى لحروف الكلمة فتشكل هذا البناء الصوتى للكلمة سواء كانت كلمة قبطية في نص قبطى أو كلمة يونانية في نص يونانى ، أما في النص المترجم إلى اللغة العربية فإن إضافة التنغيمات التي تأخذ شكل حروف صوتية لا تدخل في البناء الصوتى للكلمة وإنما تستخدم كوسيلة للربط بين الألحان الجزئية الكاملة للكلمات .

إن ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية انتقلت من جيل إلى آء من طريق السماع ، وإن كانت طريقة استخدام الإشارة باليد لتوضيح مسار الألحان وطبقاتها وسكانتها قد ورثتها الكنيسة عن المعبد المصري القديم ، فإن التدوين الموسيقى بالمعنى العلمى المعاصر لم يعرف في الكنيسة القبطية إلا في القرن الحالى حيث أهتم كبار علماء الدين من الأقباط بتدوين ألحان كنيستهم العريقة . وهذا لا يمنع من أن الباحثين الموسيقيين يشيرون في أبحاثهم الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة والموسيقى القبطية بأنه من المحتمل منطقيا أن يكون المصريون القدماء الذين ابتكروا الكتابة الهيروغليفية واكتشفوا البناء الغريزى للسلم الموسيقى وحساب مسافات فبديا - أن يكونوا قد ابتكروا رموز كتابة للنغمات الموسيقية توضح درجاتها سلميا ومدة استمرارها زمنيا ، وأن هذه الرموز لم تكشف بعد شأنها في ذلك شأن كثير من الآثار المصرية القديمة التي مازالت في باطن الأرض .

ولقد اكتشف العلماء بردية في منطقة البهنا في صعيد مصر يرجع تاريخها إلى القرن الثانى الميلادى معروفة باسم ( بردية أولحن أكورينكس ) ومعناها ( لحن بهنا ) - وتمكن الباحث الموسيقى ( بيتر فاجنر ) من نقل الإشارات القديمة لهذا اللحن إلى رموز التدوين الموسيقى العالمى المعاصر بطريقة تقريبية . ولقد نسب علماء الموسيقى « لحن البهنا » إلى الموسيقى اليونانية القديمة ، لأن النص اللغوى لهذا اللحن مكتوب باللغة اليونانية ، ولكن ليس هذا بدليل مقنع لأن اللغة اليونانية كانت هي اللغة السائدة في الكنيسة القبطية . كما أننا بتحليل التدوين الموسيقى الذى وضعه « بيتر فاجنر » و « لحن البهنا » يتبين لنا أن أبعاد مقاطع أصوات كلمات لغة النص اليونانية ليست على مقاس أبعاد أنغام اللحن بدقة مما يدل على أن اللحن ليس تابعا من اللغة اليونانية وأن هذه اللغة لفقت لتتقرب من صياغة اللحن ، وهذا في حد ذاته دليل يقرنا من اعتبار « لحن البهنا » من الألحان المصرية

( ٢١ ) يرى بعض الباحثين الموسيقيين أن التنغيمات على الحروف التي تدخل ضمن مقاطع الكلمة الإنشاد القبطى موروثة من أناشيد « الحروف البهية » التي كانت يرتلها الكاهن في المعبد المصري الفرعونى - فلفوس حروف الموسيقى المجلد رقم ٤ .

القديمة التي كان يتداولها أقباط منطقة البهنا في صعيد مصر .

### ثالثا : موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية في مصر

في ضوء ما سبق أن قدمناه من معلومات عن الموسيقى في المعبد المصري القديم ، ثم الموسيقى في المعبد اليهودى في الإسكندرية ، ثم الموسيقى في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية . نستطيع أن نلخص العناصر الموسيقية المشتركة بين هذه الأنواع الموسيقية الدينية في الخصائص الآتية :

- ١ - بناء الألحان من الأجسام النغمية السليمة الصغيرة .
- ٢ - أشكال الإنشاد المنفرد والجماعى .
- ٣ - استخدام أنواع من الآلات الموسيقية الوترية والإيقاعية والنفخ في مصاحبة الإنشاد الدينى ، ولقد قل عددها وانحصرت نغماتها فقط في بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية .
- ٤ - الموسيقى لها وظيفة محلدة هي الهيئة الروحية لدى جمهور المؤمنين لاستقبال المضامين الروحية الكامنة خلف لغة النصوص المقدمة . وتصبح الموسيقى مرفوضة إذا تخلت عن هذه الوظيفة ، وأصبحت وظيفتها مجرد إشباع الشهوة الحسية ولذة الاستماع إلى الأنغام لذاتها .

والآن ونحن نتناول موضوع موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية ، في مصر نجد أن هذه الموسيقى تتميز باستغنائها التام عن استخدام الآلات الموسيقية داخل المسجد ، واعتمادها فقط على استخدام الصوت الإنسانى<sup>(٢٢)</sup> والسبب الجوهري لهذه الظاهرة هو أن المعجزة في الدين الإسلامى تجلت في البناء الصوتى الجمالى للغة القرآن . ولا تتجلى جماليات الصوت في لغة القرآن إلا بقراءة هذه اللغة أو ترتيلها بالصوت الإنسانى ، وهذه هي الوسيلة الوحيدة المباشرة والمثلث للتعبير بملكة النطق لدى الإنسان عن جوهر الروح والمعاني التي تتضمنها لغة نصوص السور والآيات القرآنية . فبينما كانت المعجزة مع موسى عليه السلام هي السحر فى عصاه ، وكانت المعجزة مع المسيح عليه السلام وهي إعادة الشفاء إلى المرضى وإعادة الحياة للموتى . فقد جاء الدين الإسلامى كمرحلة ثالثة لاستكمال الديانة السماوية وهو يكشف عن معجزته من داخل القيم الجمالية الكامنة في البناء الصوتى للغة نصوص القرآن العربية . وهذه القيم الصوتية الجمالية عن « موسيقيا القرآن » . ولهذه الموسيقى القرآنية أحكام هي أحكام قراءة القرآن التي تحدد طبيعة أصوات الحروف وطريقة النطق بها . وتلوين أصواتها ، وطريقة الربط الصوتى بين حروف معينة ، وتحديد المدة الزمنية لأصوات الحروف المختلفة ونسب مددها الزمنية في أماكنها المختلفة داخل البناء الصوتى للكلمات وتحديد السكتات

الصوتية أى مواقع الوقوف أى السكوت من الأداء الصوتى عند نهاية عبارات أو جمل معينة طبقا لما تقتضيه معاني هذه العبارات والجمال في نصوص القرآن . إن هذه الأحكام الخاصة بالقراءة القرآنية الصوتية الجمالية جميعا متعلقة بأصوات لغة القرآن .

وترتيل لغة القرآن بالنغم تخضع لهذه الأحكام ، وإذا لم يخضع الترتيل النفسى لهذه الأحكام فإن موسيقيا النغم تصبح مخالفة لموسيقيا تجويد القرآن ، وتصبح محرمة شرعا .

إن القيم الصوتية الجمالية في لغة القرآن ذات طبيعة إلهية نزلت في شكل وحى على محمد الرسول الأسمى الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، كما أنها تشكل معجزة جمالية لغوية لأنها لغة عجز وما زال عاجزا عن إبداع مثل قيمها الصوتية الجمالية أى عرى مهما بلغت عبقريته في الإبداع اللغوى الفنى نثرا أو شعرا .

ويحدد استخدام الموسيقيا في الوظائف الدينية الآتية :

أولا : تجويد القرآن :

ثانيا : لحن الأذان لدعوة المسلمين لأداء الصلاة - ولحن القيام لأداء صلاة الجماعة والإشارات اللحنية أثناء صلاة الجماعة ولحن ختام هذه الصلاة .

ثالثا : لحن الابتهاالات .

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية في صلاة عبد الأسمى .

خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية .

ومتناول شرح الخصائص الموسيقية لكل استخدام من هذه الاستخدامات الموسيقية على حدة .

أولا : ترتيل القرآن :

إن ترتيل القرآن في المعنى الشائع هو قراءة القرآن دون تنغم أى دون استخدام النغم ، وأن تجويد القرآن هو استخدام النغم في قراءة القرآن . ونحن نرى أن هذا المعنى الشائع هو الخطأ الشائع الذى أصبح صحيحا في اعتقاد عامة الناس . وفى رأينا أن أداء القرآن بالصوت الإنسانى يتم في شكلين أساسيين هما :

أولا : القراءة الكلامية طبقا لأحكام لغة القرآن ، ومعنى آخر القراءة دون استخدام النغم .

ثانيا : ترتيل القرآن ويشتمل على صيغتين هما :

أ - قراءة كلامية في شكل « إلقاء شبه منغم » أى في شكل

( ٢٢ ) في المسجد الإسلامى العراقى يستخدم الإنشاد الدينى بمصاحبة الدفوف والناى ورنص المراوش في إطار « الحضرة الصوفية » .



صفة نغمية تكون من عدد قليل من درجات النغم تتحرك القراءة الكلامية في حدودها مع استخدام درجة نغمية أساسية للتركيز عليها .  
ب - قراءة قرآنية في صياغة نغمية كاملة تتكون من أجسام نغمية سليمة صغيرة تأخذ شكل الحان جزئية تتبع نبضاتها الإيقاعية وأبعادها النغمية من أبعاد الصوت ونبضات الإيقاع التي تتكون منها الكلمات والعبارات والجمل في السور والآيات القرآنية .

وكل من هذين الشكلين الأساسيين في أداء القرآن يتطلب توفر تجوئيه أدائيا ، ومعنى التجويد هو الالتزام بأحكام لغة القرآن عند قراءته سواء ، بالقراءة الكلامية ، دون نغم أو بالترييل ، شبه النغم ، أو بالترييل ، كامل التنغيم - وهكذا فإن التجويد ليس معناه القراءة القرآنية المنغمة كما هو شائع خطأ .

ونظرا لأن معجزة القرآن كامة في بنائه الصوتي اللغوي فإنه من الضروري أن يتوفر فيمن يؤدي القرآن قراءة كلامية أو بالترييل في شكل صيغته النغمية أن يكون صوته حسنا ويتكون الصوت الحسني من عنصرين هما :

أ - الرنين النقي .  
ب - الأداء الصحيح لأصوات لغة القرآن وتركيباتها الصوتية وأحكام تلونها الصوتية .

وهذان العنصران اللذان يتكون منهما الصوت الحسن يوجدان في الإنسان بالخلفة ( بيولوجيا وفسيولوجيا ) حيث يولد الإنسان في هيئة جسم يشتمل على أعضاء ذات وظائف محددة من بينها أعضاء تشكل منها جهاز التنفس وجهاز النطق ، ويتوقف على التكوين العضوي والفسيولوجي لهذين الجهازين وغيرهما من الأجهزة وتوفر الرنين الصوتي النقي والأداء الصحيح لإخراج أصوات اللغة لدى الإنسان ، ذلك بجانب تأثير البيئة العائلية التي يعيش فيها الطفل في تشكيل آدائه لأصوات اللغة ، وهذا وتختلف نوعيات الصوت ومدى رينيه كما تختلف مستويات النطق الصحيح للغة من إنسان لآخر حسب طبيعة تكوينه عضويا وفسيولوجيا وبيئة العائلية التي تربى فيها - وإذا توفرت للإنسان بالخلفة مكونات الصوت الحسن فإن تنمية هذا الصوت بالتدريب على أداء لغة القرآن طبقا لأحكامها هو الذي يصل بقارئ القرآن أو مرتله صاحب الصوت الحسن إلى مستوى التأثير الروحاني الرفيع في قلوب مستمعيه .

وفي إطار أحكام قراءة القرآن تنقسم القيم الصوتية للحروف إلى ثلاثة أقسام هي :

أولا : حروف تفخم أصواتها تفخما كاملا على الدوام عندما تتحدد إشارات تشكيلها الصوتية بالفتح ، والضم ، والسكون ، والعارضه للسكون . وتؤدي أصوات هذه الحروف بتفخم خفيف إذا تحللت بإشارة الكسر وهذه الحروف هي : ( خ - ض - ظ - غ - ط - ق - ذ ) .

ثانيا : حروف تفخم أصواتها أو ترقق حسب مكانها في البناء الصوتي للكلمة وحسب نوع إشارة التشكيل الصوتي التي تسبقها أو التي تصاحب الحرف ذاته . ومثال ذلك تفخم صوت حرف « اللام » في لفظ الجلالة عندما يقع هذا الحرف في أول الكلمة . وهذا واضح في الأمثلة الآتية : ( الله خالق كل شيء ، قال الله ، عبد الله ) كما يرقق صوت « اللام » إذا صاحبت هذا الحرف إشارة الكسر ، أو جاءت هذه الإشارة مع حرف قبله ، وهذا واضح في الأمثلة الآتية : ( الله ملك السموات والأرض ، بالله ، بسم الله ) . وما ينطبق على حرف « اللام » ينطبق على حرف « الراء » فإن صوت هذا الحرف يفخم إذا صاحبه إشارة الفتح مثل ( رزقناهم ) وإشارة الضم مثل ( روحا ) وإشارة السكون مثل ( ترحمون ) والعارضه للسكون بعد ( مثل ) ( الصلور ) والعارضه للسكون بعد ألف مد به مثل ( النهار ) ويرقق صوت حرف « الراء » إذا صاحبه إشارة الكسر مثل ( رزقا ) أو إذا صاحبه إشارة سكون قبلها حرف ساكن وقبل هذا الحرف حرف مكسور مثل ( ذكر ) كما يرقق صوت حرف « الراء » إذا جاء هذا الحرف بعد حرف « ياء » مد به مثل ( بشير ) .

ثالثا : حروف ترقق أصواتها على الدوام وهي باقى حروف الهجاء .

من هذه الأمثلة الخاصة بأحكام قراءة القرآن المتعلقة بأصوات الحروف تبين أنها تحدد القواعد الخاصة بفتيات تلوين هذه الأصوات أى بالتحكم في تحديد درجة كثافة أصوات الحروف وتنويعها بين التفخيم الكامل ، وتخفيف التفخيم ، والترقيق . وهذا النوع من التلوين الصوتي الدقيق لأصوات حروف لغة القرآن ضمن تكوين الكلمات وإشارات تشكيلها الصوتية المختلفة هو أحد مكونات القيمة الموسيقية الجمالية لهذه اللغة حيث إن مكونات هذه القيمة الجمالية متعلقة في أحكام القراءة القرآنية - فمن هذه الأحكام ما هو متعلق بحروف القلقة ، أى تحريك الحرف المصاحب بإشارة سكون قليلة عن لحظة سكونه . ومنها ما هو متعلق بأصوات حرف « النون الساكنة » والتثنية ( ٢٣ ) ومنها ما هو متعلق « بالمد » أى تحديد مدة استمرار أصوات الحروف الثلاثة « الألف » و « الواو » و « الياء » . ثم أحكام الوقوف عن أداء الصوت ، أو الابتداء بأداء الصوت وعلاقته بمعاني النصوص القرآنية .

هذا وإنه يتضح لنا في ضوء ما بيناه من أحكام القراءة القرآنية كيف أن هذه القراءة تتم طبقا لتكوين بناء صوتي في قالب جمالي مقنن يعجز الإنسان أى إنسان أن يأتي بمثله لأنه رسالة ذبليية صوتية إلهية .

( ٢٣ ) إن أداء الصوت بالتثنية يحدث درجة صوتية ذات كمية تردد ذبليية متظم مما يجعل الدرجة الصوتية للتثنية تصل إلى مستوى الدرجة النغمية .

## ثانيا : لحن الأذان

يتكون هذا اللحن من صياغة نغمية كاملة لكلمات النص الذي يدعو المسلمين لأداء الصلاة . وتقوم هذه الصياغة النغمية على أساس استخدام « المقام الموسيقي كاملا » والمقام الموسيقي يتكون من سلم نغمي يحتوي على ثمانى درجات نغمية بينها سبع مسافات موسيقية . ويختلف الكم الذبلي للمسافات الموسيقية من سلم إلى آخر ، ويتبع عن ذلك مقامات موسيقية مختلفة في تأثيرها الروحي - والمقام الموسيقي الشائع استخدامه في الصياغة النغمية للحن الأذان هو « مقام الحجاز » والابتداء أى المسافات الموسيقية بين درجات أنغام سلم هذا المقام ذات جاذبية روحية تثير في وجدان المستمع المؤمن حالة الخشوع . ويتبارى المؤذنون الذين يؤدون لحن الأذان في إظهار مهاراتهم في أداء أنغامه ، وبعضهم يضيف إلى الهيكل اللغوي للأذان حركات أدائية نغمية زخرفية تعمق تأثير اللحن في وجدان المستمع . ويعتبر لحن الأذان الذى يؤديه المؤذنون المصريون هو النموذج المثالى للصياغة النغمية من حيث الإبداع وإتقان الأداء على مستوى العالم الإسلامى . وكذلك تعتبر الصياغة النغمية لترييل القرآن والتي يدعها القراء المصريون مطابقة لأحكام القراءة القرآنية - تعتبر النموذج المثالى للصياغة النغمية لنصوص القرآن على مستوى العالم الإسلامى .

ويحانب لحن الأذان توجد الحان أخرى تستخدم في صلاة الجماعة في المسجد يوم الجمعة ، وتأتى هذه الألحان بعد أن يختم إمام المسجد خطبة لتدعو جماعة المسلمين الحاضرين في المسجد إلى القيام من جلوسهم ليقفوا في صفوف متظلمة استعدادا لأداء الصلاة خلف الإمام - كما تؤدي الحان أخرى أثناء الصلاة في حالة السجود والقيام ، وأيضا في ختام صلاة الجماعة بأداء السلام . وجميع هذه الألحان تؤدي بأسلوب الإلقاء شبه المنغم ، الذى يستخدم عددا قليلا من درجات النغم بأسلوب أقرب إلى الكلام العادى منه إلى الأداء كامل التنغيم . والذى يؤدي هذه الألحان هو مؤذن المسجد . ويعتبر أدائه للألحان القصيرة المصاحبة لصلاة الجماعة وسيلة يشير بها إلى جماعة المصلين ببداية وانتهاء المدة الزمنية المحددة لأداء كل حركة من الحركات الأدائية وقفا وسجودا وقياما والتي يتكون من مجموعها الهيكل الإجرائي الحركي للصلاة ، وتلك الإشارة للحن القصيرة يستطيع المؤذن للصلاة أداء حركات الصلاة في توقيت موحد ونظام جماعي متقن ، وهذا ما يجسد الروح الجماعية الإيمانية في شعور موحد هو الإيمان بالله الأحد . وهكذا تجمع صلاة الجماعة في المسجد بين الأداء الحركي في صفوف متظلمة لأداء التكوين الحركي للصلاة بمصاحبة الألحان القصيرة التي تربط بين أجزاء حركات الصلاة

## ثالثا : لحن الابتهاالات

الابتهاالات نصوص أدبية صوفية تكتب نثرا أو شعرا - يناجى فيها المسلم ربه ويتضرع إليه كي يفيض عليه بواسع رحمته وأن يشمل

بمطف رعايته . ويقل توبته ويغفر له ذنوبه ويرتفع بروحه عن شهوات دنياه ، ويغفره منه ويملا قلبه بنوره . . . . . ويضع المسلمون نصوص الابتهاالات في صياغة نغمية كاملة هي المعروفة بأبداع الألحان في شكل إرتجالاات لحنية بإيقاع حر ، ويتم إداء هذه الارتجالاات اللحنية في لحظة الأداء أى دون تحضير سابق ذلك بالإضافة إلى ما يكون قد ورثه المؤدى للابتهاالات من إبداعات لحنية إرتجالية لمؤدبين موهوبين في الماضى البعيد والقريب - هذا وأن إرتجال الألحان يوصف بأنه أسلوب موسيقي وليس قالبيا موسيقيا ، وذلك لأن عملية أداء إرتجالاات الألحان تتركز فيها العناية بتكوين الألحان جزئيا دون الاهتمام بتكوين إطار أو قالب نغمي كلى يتحدد به مسار وتشكيل حركة الابنية الجزئية للألحان . ويشترط فيمن يؤدي ألحان نصوص الابتهاالات أن يجمع بجانب الموهبة الموسيقية الإبداعية خبرة عملية ودراية علمية بنظرية الموسيقى العربية الخاصة بعلم المقامات الموسيقية - أصولها وفروعها واشتقاقاتها وأبعاد مسافات سلالها الموسيقية والطابع الروحي المميز لكل منها ، ذلك لأن إبداع ألحان الابتهاالات قائم على أساس التنوع في استخدام أكثر من مقام موسيقي وهذا التنوع يتطلب من مبدع الألحان أن يكون ملما بقواعد الانتقال النغمي من مقام موسيقي إلى مقام آخر ، وأن يكون مدريا تدريبا سمعيا دقيقا للتمييز بين الطابع الروحي لكل مقام موسيقي على حدة ، حتى يستطيع استخدام المقام الموسيقي الملائم للمشاعر والانفعالات الروحية المتنوعة التي تتضمنها نصوص الابتهاالات . ونفس هذا التمييز السمعى الدقيق بين أنواع المقامات الموسيقية وتأثيراتها الروحية المختلفة مطلوب توفره أيضا فيمن يرتل القرآن خصوصا عندما يرتله ترتيلا كامل التنغيم وهو الترتيل القائم على أساس الانتقال من مقام موسيقي إلى مقام موسيقي آخر . ففي هذا النوع من الترتيل القرآنى لا بد أن يتلام نوع التأثير الروحي للمقام الموسيقي مع معانى النص القرآنى ومثال ذلك إذا كان النص القرآنى يدعو مثلا إلى الجهاد ، فلا يصح في هذه الحالة أن يستخدم مرتل القرآن المقام الموسيقي المعروف باسم مقام « الصبا » لأنه مقام ذو تأثير حزين - ولكن يمكن استخدام هذا المقام الموسيقي الحزين في نص قرآنى آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف الحزن والد « يوسف » في قوله تعالى في سورة يوسف ( ١ ) ( واياضت عيناه من الحزن فهو كظيم . . ) .

## رابعا : لحن التكبيرات الجماعية في صلاة العيدين

إن نصوص هذه التكبيرات التي ينادى فيها المسلمون وبهم بقولهم في أداء نغمي جماعي قوى موحد ( الله أكبر كبيرا والحمد لله كثيرا . . . . . ) هذه النصوص تتكون صيغتها النغمية من السلم



الموسيقى الخاص الذي يتكون من خمس درجات نغمية . ولحن تكبيرات العبدن يسمى إلى الموسيقى الشعبية فهو لحن لا يعرف ملحنه وهو يتخلل من جيل إلى آخر شفويا ، وتكون أغلله من السلم الموسيقي الخماسي تكشف عن قلمه ، ويشتت استخدام هذا السلم في معظم الموسيقى الشعبية في العالم وهو أساس في صياغة الألحان دون غيره من السلالم الموسيقية في السودان وبلاد إفريقيا أخرى كما أنه أساس في تكوين ألحان النوبة والبلاد العربية الخليجية . ويدوم تحليل أبعاد النغم في لحن تكبيرات العبدن أنه أقدم من صيغته الكلامية لأن نبراته وضغوطه الإيقاعية ليست مطابقة لنبرات وإفعالات اللغة العربية التي يتكون منها نص التكبيرات حيث يبدو أن لغة هذا النص وضعت بطريقة تلقائية داخل أبعاد أنغام لحن قديم حتى في ذاكرة الأجيال .

### خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية

الطريقة الحامدية الشاذلية هي طريقة صوفية مؤسساها في مصر هو شيخها الأكبر « سلامة حسن الراضى » ( رضى الله عنه ) المكنى بأبي حامد ( ١٨٦٧ - ١٩٣٩ م ) وجورج تعاليم هذه الطريقة يسمى إلى الطريقة « الشاذلية » ومؤسسها « أبو الحسن الشاذلى » ( رضى الله عنه ) ولد ببلاد المغرب سنة ٥٩٣ هـ وتوفي سنة ٦٥٦ هـ ودفن في حميرة بصحراء حيلاب وتقع بين قنا والقصر .

والطريقة معناها المنهج الذي يرسمه شيخ الطريقة لمريديه ويشتمل منهج الطريقة على كل جوابات الشاط الروحي لأتباعها وأهم جوابات هذا النشاط هو :

أولا : المجلس أو مدرسة المجلس حيث يلتقى المريدون بشيخ الطريقة . ومادة الدرس في هذا المجلس هي « علوم الحقيقة » و « علوم الشريعة » وللمجلس هيبة وجلالة ، وحتى يتحقق ذلك فإن شيخ الطريقة لابد أن يتمتع بقوة سلطان الروح في قلوب المريدين ، فإذا قبل عليه مريد أو زائر فما أن يحتويه مجلسه حتى يرى نفسه واقفا تحت حب شخصية عظيمة وجاذبية روحية طاغية .

ثانيا : إقامة « الحضرات » جمع حضرة ، وهو اجتماع يضم مجموعة المريدين أتباع الطريقة الحامدية الشاذلية في يوم معين من كل أسبوع « لذكر الله » بقيادة شيخ الطريقة في شكل إنشاد منظم في صحن مسجد « الحسين » ( ٢٤ ) . ويقال إن الحضرة « اجتماع فتيان » بمعنى أنها اجتماع لأهل الطريقة يتبعون فيه أداء شيخ الطريقة للذكر والإنشاد . . . وقد تقام الحضرة في بيت أحد أبناء الطريقة وهي في هذه الحالة تضم عددا من الحاضرين ملتحا لمساحة الحجرة في البيت عادة ، وتقام الحضرة في القرى داخل الزوايا وهي أماكن مخصصة للعبادة تابعة للطريقة .

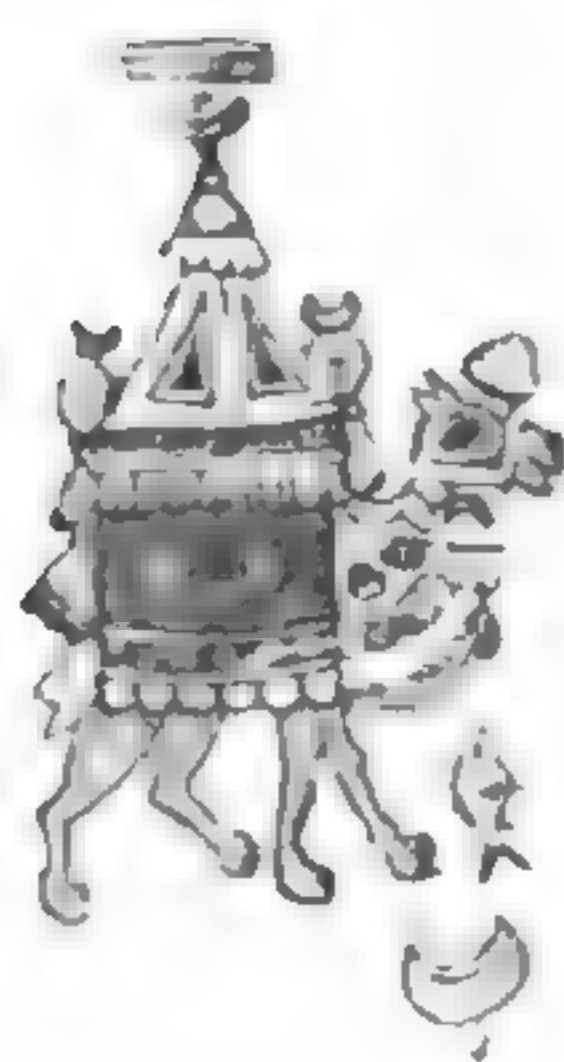
إن الشكل الموسيقي للحضرة الصوفية ينقسم إلى قسمين أولا : أداء نصوص الذكر وهي نصوص قديمة بأسلوب الأداء شبه المنغم وهذه النصوص تحتوي على ذكر الجلالة واسم الله وفي اعتقاد الصوفى أن هذه النصوص القديمة لا يجب أن تحتويها الألحان . ولذلك فإن الذكر بالنصوص القديمة يعتمد موسيقيا على عنصر الإيقاع ويختفى عن عنصر السلم النغمي للمقام الموسيقي « والإيقاع هنا سبع من الأداء الإلقائي شبه المنغم وليس نابعا من مصاحبة آلة إيقاعية . وعبارة الذكر في الحضرة تبدأ بأداء الشيخ ومن بعده جميع الحاضرين « أهو » بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم « وبدأ الآر . شبه المنغم لهذا النص من درجة نغمية أساسية يتخلل منها المؤذون إ . الدرجة النغمية الرابعة صعودا ، ويستمر عليها أداء كل كلمات الله حتى يرتكز المؤذون بكلمة « الرجيم » وهي آخر كلمة في النص من درجة النغمة الثالثة أى هبوطا من درجة النغمة الرابعة درجة نغمية واحدة هابطة . ولقد سبق أن ذكرنا أن المسافة الموسيقية الرابعة أصبحت من الموسيقى الدينية في المعبد المصري القديم مروراً بالموسيقى في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية حتى الموسيقى في المسجد الإسلامى المصري . أصبحت هذه المسافة الموسيقية تشكل نهايات الألحان في الإنشاد الدينى ، كما تشكل في نفس الوقت بدايات هذه الألحان ، وهذا واضح كما شرحنا بانتقال كلمة « أهو » التي يبدأ بها نص الذكر من درجة نغمية أساسية إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا .

ثانيا : إن القسم الثانى في التكوين الموسيقي للحضرة هو الإنشاد ، والإنشاد عند الصوفيين معناه أداء الشعر والمعنى المقصود هو أداء الشعر بالنغم . وهكذا فإن إنشاد الشعر الصوفى بين مجموعتين من المنشدين وهو الإنشاد التبادلى أو الإنشاد بالحوار بين المنشد المنفرد وجماعة المنشدين وهو الإنشاد التجاوبى ، كذلك إنشاد المنشد المنفرد فإن كل هذه الأنواع من الإنشاد في الحضرة تحتوي على عنصر الإيقاع وعنصر المقام الموسيقي ومن هذين العنصرين تتكون ألحان الشعر الصوفى . ويتم أداء هذه الألحان بالصوت الإنسانى فقط دون مصاحبة من الآلات الموسيقية لأنه ممنوع استخدامها في الحضرة سواء أقيمت هذه الحضرة في المسجد أم في بيت أحد أتباع الطريقة الصوفية . وفي غياب الآلات الموسيقية الإيقاعية التي تساعد على ضبط إيقاع الإنشاد فإن شيخ الطريقة يقود أداء المنشدين بالتصفيق الخفيف يديه ليؤشدهم نحو ضبط الضغوط الإيقاعية في أزميتها الصحيحة . كذلك فإن شيخ الطريقة هو الذي يؤدي بصوته الدرجة النغمية الأساسية التي تساعد جماعة المنشدين على أداء البداية النغمية الصحيحة ، وعندما تنتقل ألحان الإنشاد من طبقة إلى طبقة صوتية أخرى فإن شيخ الطريقة هو أيضا الذي يؤدي بصوته الدرجة النغمية الأساسية للطبقة الصوتية الجديدة ، حتى يتخلل المنشدون إلى أدائها أداء نغميا صحيحا .

( ٢٤ ) تقام الطريقة الحامدية الشاذلية « الحضرة » مساء يوم الثلاثاء أسبوعيا بعد صلاة العشاء في مسجد « الحسين » وتضم حوالي « ألفين » من أهل الطريقة وتقام الحضرة تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة ويلقب أيضا شيخ السجادة أو صاحب السجادة بمعنى شيخ الطريقة . تنظر بحث الإنشاد في الحضرة الصوفية تأليف سليمان جميل سنة ١٩٦٩ - الناشر مطبعة الكلاوى .

ومن الأشكال الموسيقية الإنشادية المميزة في إطار الحضرة الصوفية في المسجد الشكل الموسيقي الإنشادى الذى يجمع بين أداء خطين متوازيين من النغم في وقت واحد ، وأحد هذين الخطين هو لحن يؤديه المنشد المنفرد بأسلوب الارتجالات اللحنية والخط النغمى الثانى يؤدي في خلفية الخط اللحنى الذى يؤديه المنشد المنفرد ويأخذ شكل وحده نغمية بارزة الإيقاع متكررة باستمرار يؤديها جماعة المنشدين ككسوة نغمية لللفظ الجلالة « الله » . هذا ويشتمل البناء الموسيقي للحضرة الصوفية على فترة لترنيل جزء من القرآن بأسلوب التخميم الكامل . وبذلك يشتمل الإنشاد في الحضرة الصوفية على الإنشاد المنفرد والإنشاد التبادلى والإنشاد التجاوبى . كما يشتمل على أسلوب الأداء الإلقائى شبه المنغم ، والمنغم نغميا كاملا . كما

يخضع هذا الأداء لقواعد خاصة بالتلوين الصوتى مثل الأداء بالجهد العالى و « المتوسط » والأداء « بدرجة أعلى من السر » . وهذه القواعد الخاصة بالتخميم الموسيقي بجانب تنوع أساليب الأداء في البناء الموسيقي للحضرة الصوفية توضح لنا كيف أن هذا البناء الموسيقي الدينى ومحتوياته النغمية السلمية ومضامينه الروحية التي تهدف إلى بناء العلاقة الروحية بين وجدان الإنسان المؤمن وخالفه . هي امتداد لخصائص الموسيقى ووظيفتها الدينية على مراحل تطور العقيدة الدينية من الديانة المصرية في المعبد المصرى القديم إلى الديانة اليهودية في المعبد اليهودى إلى الديانة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية إلى الديانة الإسلامية في المسجد الإسلامى المصرى .





## آلات الموسيقى الشعبية المصرية

من مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر

بقلم: فرج العنتري

والغناء ومشاهدة الرقص . كما هوى الكثيرون عزف الآلات والتغنى .  
ويمكننا أن نرى في أحد المناظر بمقبرة « مرروكا » أحد نبلاء الدول  
القديمة بسقارة ، كيف جلس هذا النبيل جلسة الاسترخاء في داره وهو  
يستمتع بعزف زوجته له على آلة الهارب .

ولقد أمدتنا الأبحاث الأثرية في مصر وغيرها من بلاد الشرق في  
فترة المائة والخمسين سنة الأخيرة بعدد من حثيات الوثائق القيمة عن  
أهمية تقدم الشرق في حضارة ، وعن مدى تأثير مصر في غيرها من  
الحضارات بما فيها حضارة اليونان ، ويات معروفا ان فيثاغورث  
الإغريقى الذى كان يعزى اليه وحده إختراع نظام السلم الموسيقى  
للدنيا ، كان قد تعلمه من مصر خلال إقامته الطويلة فيها لطلب العلم ،  
وأن الإغريق استعاروا من موسيقى مصر صياغة التنظيم النغمى لما  
أصبح يعرف عندهم بالمقامين الدوري Dorian والفريجي Phrygian .  
وقد قرأ الناس وما زالوا يقرءون نصوص أفلاطون في الجمهورية وفي  
القوانين عن تأثيره بما رآه وأى العين من حضارة مصر ، وبما سمعه فيها  
من موسيقاها ، وعن إلحاحه الشديد فى دعوة قومه إلى الانتفاع من  
الحانها بالذات فى مناهج التربية والتعليم وفى التلوق الجمالى ببلاده ،  
كما أصبح معروفا من وقائع التاريخ المصرى ، وأن المهاجرين  
المصريين ، بعد أن اشتط أحد البطالمة فى إضطهادهم ، كانوا فى  
مهمهم يتولون تعليم اليونانيين وغير اليونانيين أصول نظريات الموسيقى  
وطرق العزف على مختلف آلاتها . . كل هذا أصبح لامعا ومعروفا ،  
وأصبحت كل محاولات التنعيم الإعلامى عليه ، وعلى أسبقية الحضارة  
المصرية ، مشبوهة وممجوجة ولا جدوى منها . .

فى بحث عن آلات الموسيقى الشعبية فى مصر يدها من  
مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر ، لا يملك  
الباحث إلا أن يثبت شهادة التاريخ بتميز الشعب  
المصرى منذ القدم ، وفى جميع مراحل التاريخ ،  
بخصائص موسيقية حضارية فى صياغات النغم  
وأساليب إستخدامه وتلوقه ، وفى صناعة مختلف  
أنواع الآلات الموسيقية .

فلقد إشتهر قدماء المصريين بحبهم للموسيقى والإقبال عليها فى  
كل من مستويات الخاصة والعامة ، وشغفوا كل الشغف بالنغم الإنسانى  
الجميل إلى حد تقنيه رسميا ، واستخدموه فى تربية الناشئة على الوجه  
الأمثل ، وفى الحفلات والأعياد والولائم ، وخدمات المعبد ، وفى  
توديع الموتى ، وما أكثر ما تضمنته نقوش معارك النصر من صور جنود  
الموسيقا وهم يدقون الطبول وينفخون فى الأبواق . ولم يكن يكتفى  
شُراء المصريين بما كان يصحب الحفلات والأعياد الرسمية من  
موسيقا ، فكانوا يخلطون الفرص لإقامة الولائم ومجالس السر التى  
يدعون إليها الأصدقاء والخلان للطعام والشراب على سمع العزف

الإيضاح والإنشاء وتطل الجمال فى الطريق إلى حلقة الذكر







وكذلك كان لإستهداء الباحثين بمنهج « علم الآثار الموسيقية » في إمكانية ترميم الآلات التاريخية أو إعادة تصنيعها والإستماع بالتالي إلى موسيقاها ، إلى جانب ما هو موجود بالفعل من آلات قديمة في المتاحف داخل مصر وخارجها ، كان له أثره الفعال في توكيد اليقين على خصوصية حضارة مصر الموسيقية وإنتاجها الباهر من الصيغ والأساليب ومن تصنيع أنواع الآلات الوترية Strings ، والنفخية Instruments Wind ، والإيقاعية Percussions ، وهي آلات كانت في بادئ الأمر محللة الأنواع ومصرية صلبة ، لكن بعد أن اتصلت مصر بغيرها من البلاد والشعوب دخل على أصولها القديمة من الآلات مستحدثات أخرى سيكون علينا متابعتها واستخلاص ما نمتلكه الشعب به منها بالمعرات أو بالتبني لحمل مآثوراته ، وللتمييز عن خصوصيته في الزمان والمكان .

## أولا : من مصادر الماضي ( ١ ) في عصور قدماء المصريين

### ١ - في الدولة القديمة ( ٢٢٠٠ ق م - ٢١٠٠ ق م )

كان الطابع الموسيقي العام مادنا بحيث يؤدي وظيفة الإحساس بالسكينة والإرتزان . فالمغنى كما عرضته الصور والنقوش ، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلا وكانت خطوات الرقصات تتوالى في ببطء وتتؤدة ، كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أو ثقلها أو ثقوبها ، مما تفضل عنها الأنغام الحادة أو الشديدة الوقع ، وإنما كانت من النوع الذي يصلح لأن يتغنى عليه الإنسان السوي ليظل سويا ، والنوع الذي يتلاءم مع متطلبات المعبد والتعب من الوقار والخشوع وذلك كله ، في إطار من منظومة السلم الخماسي البتاتوني القديم Pontatonic ، ومن المفردات الآتية :

في الوترية : آلة الهارب Harp باسمها الفرعوني « تيوني » ( وإن كنا لا نزال نسميها بالفارسية « جنك » ) . وكانت بخمسة أوتار ، ومن حجم يتيح لمأزفها أن يتناولها وهي موضوعة أمامه على الأرض مباشرة أو من فوق قاعدة .

في النفخات : ( ١ ) المزمار الفردي بنوعيه الطويل والقصير . ونسبته الفرعونية « خنوي » ( وإن كنا لا نزال نسميه « الناي » بالفارسية ) ويقول فلوتو في المجلد الثامن من وصف مصر إدمون المصريون كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم « دجونواي » Djonoues ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة ، ويطلقون على القصير اسم « جنجلاروس » Jinglaros ومنه النوع الذي ظهر في رسو كهوف بنى حسن .

### ( ٢ ) مزمار « الأرغول » المزدوج .

في الإيقاعات : مجموعة آلات الطرق الفرعونية باسمها « كن Kenken » ، وهي مصنوعات للتصفيق الإيقاعي بطرق ذو القضبان ، والأذرع ، والأرجل ، والألواح ، الرموس . وما يعرف أيضا بالعصص المصنفة التي سوف نتقابل معها وشيكا في المآثورات المعاصرة بإقليم الفيوم .. ثم مصلصات الأجراس « الجلاجل » والشخاشخ ، وهذا ، بجانب تصفيق الأكف الذي سوف نتقابل كذلك مع أعلى نماذجها المصرية في إظهار الإيقاع المركب Compound Rhythm عند أهلنا في النوبة .

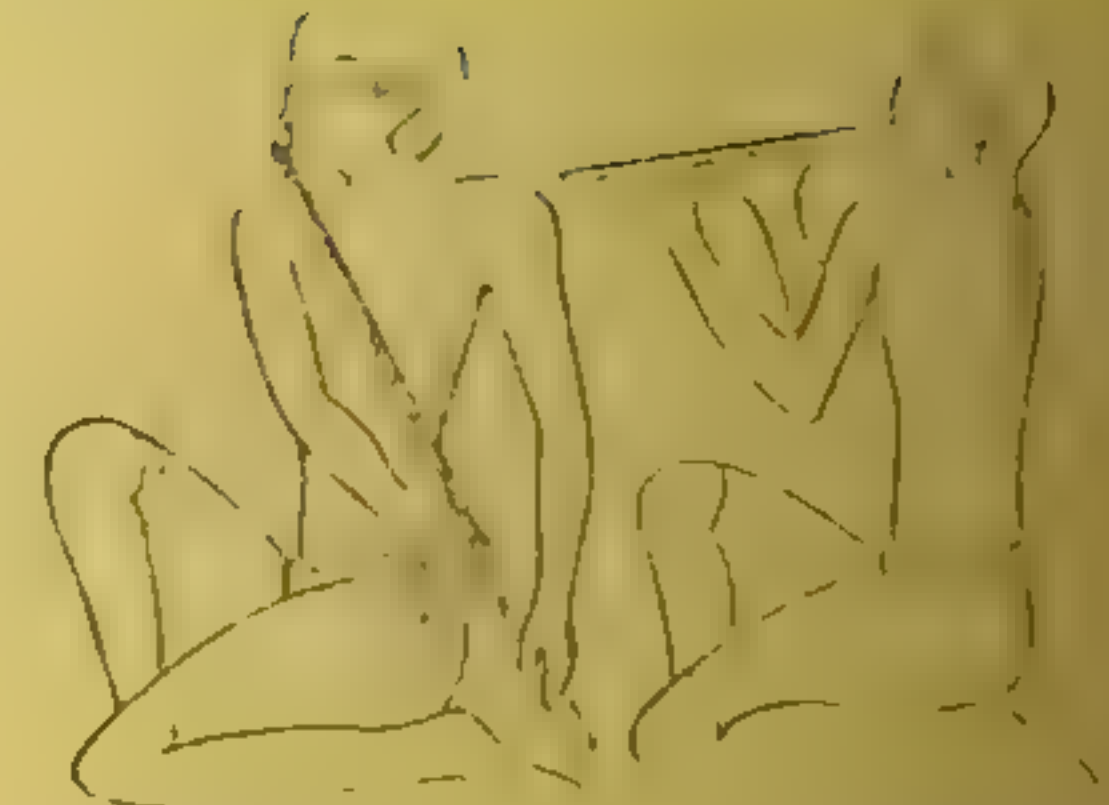
والأرغول الكبير



الأرغول الصغير



الحوري أو السيس المرمار البلدي



صفارة وتعبه فرعونيتين من نقوش للدولة القديمة

صفارة تعب فرعونية طويلة ( ناي )

من نقوش للدولة القديمة



الرباب المعروف برباب الشاعر



## ب - في الدولة الوسطى ( ٢١٠٠ ق م - ١٧٠٠ ق م )

ولقد ظل طابع الموسيقى وآلاتها على نحو ما كان في الدولة القديمة ، لكن ظهرت لأول مرة مستجدات أسبوية من آلة الكنارة ، وآلة الصنج الكفى ، غير أنهما لم يمتعا بالرواج والانتشار إلا في عصر الدولة الحديثة . وفي الإيقاعات ظهرت أنواع من الطبول ، وظهرت صلاسل السورم Sistrum بنوعها المنحنى والناقوس .

وجدير بالذكر أن الهكسوس - أو الرعاة الآسيويين - تمكنوا من غزو مصر في عصر هذه الدولة ثم حكموها طوال الأسرات ١٥ ، ١٦ ونصف السابعة عشرة واتخذوا عاصمتها في اوارير بموقع « صان » الحالية قرب فاقوس الشرقية ، ووثبت انهم احتفظوا بلدى الامر بتقاليدهم وعاداتهم ومعبوداتهم - وآلات موسيقاهم بالطبع - إلا انهم لم يلبثوا على ذلك طويلا ، فتمصروا وتكلموا لغة مصر وتقربوا الى معبوداتها .

## ج - في الدولة الحديثة ( ١٥٥٥ ق م - ٧١٢ ق م )

بدأت هذه الدولة في عصرها المتقدم بطرد الهكسوس على يد أحسن ، ثم حكمها الفراعنة الأقوياء فتوغلوا في أراضي الجزيرة حتى امتدت لملأهم إلى آسيا الصغرى ، وبذلك اتصلت مصر بالمدينة الآسورية اتصالا وثيقا مما كان له تأثيره في الطابع الموسيقى والآلات بتعيرات الصنج والحلقة والسرور والمستجدات الآلية :-

في الوترية : تضخم حجم آلة التيوبى - الهارب - وظهر منها النوع المزخرف والمُجهز بعشرين وترًا ، كما ظهرت منها تماذج مصغرة - في حجم طنبورة النوبة وسسمية القتال - أخذت تسميات الصنج الكفى ، والمنحنى ، والزواوى ، ونفى الحامل .

رواج الاستخدام الواسع لآلتى الكنارة والطنبور الآسيويتين ( وسبب ما لهذا الطنبور من ربة طويلة وأخرى قصيرة اختلط الامر على بعض المؤرخين في نموذج الربة القصيرة فاحتسب « عودا » عربيا بتقدير جزافى )

في النغنيات : زادت نقوب الأنايب فأصبحت سبعة تصدر أنغام السلم السباعى الحالى ، وحل استخدام المزمار المزودج الحاد محل استخدام بوصة « الناي » المفرد الهادئة .

وفي الإيقاعات : ظهرت « الدفوف » ، وكثرت عن فنى قبل أنواع الطبول والصنوج والصاجات .

## ول العصر المتأخر لهذه الدولة

( ٧١٢ ق م - ٣٣٢ ق م ) :

وبعد انتهاء الأسرة الخامسة والعشرين النوبة ، تمكن الفرس من غزو مصر واحتلالها وتكوين الأسرات الحاكمة : ٢٧ لمدة ١٨٧ عاما ، وبعد ٩ سنوات أخرى في الأسرة ٣٠ حتى عام ٣٣٢ ق م وهنا تنفق جميع المصادر التاريخية على أن إنتشار الطابع الموسيقى الفارسى كان

مصدر إزعاج للمصريين إلى درجة أن هب الكهنة لمقاومته والتحذير من سوءاته ، وتحوط منه القصر الفرعونى واحتفظ في الحاشية بالفرقة الموسيقية الفرعونية إلى جانب فرقة المجلوليت الفارسية ، ونحن نقرأ في المجلد السابع من وصف مصر عن مستبشرات الضجيج والصنج لهذه الموسيقى الفارسية ، وعن اداة أفلاطون لهما في معرض مقارنتها بما كان للمصريين من الخم الفانونى الرصين وكيف أنها جاءت تؤذى المشاعر بالتروغ الشديد ، وبكثرة الأتئين ، ولتبعث الشهوات وتحض على الفسق والزناطل ، وتصيب الحيوية بالرخوة المترخية .

## وفي العصر البطلمى أو الإغريقى

( ٣٣٢ ق م - ٣٠ ق م ) :

ليس في وسعنا لإيراد الكثير عن الموسيقى الهيلينستية لقلة المصادر . وإن صح القول بأنها كانت تلعب دورا مهما في حياة العامة والخاصة ، وإن هذا العهد شهد إختراع آلة الأورغن المائى على يد المهندس السكندرى كيتسيوس Ktesibius في عام ٢٥٦ ق م كما أطلقت المسيات اليونانية على أنواع المزمار ، فصار المنفرد « مؤنوا » ولوس Modaloos والمزودج دياؤلوس Diaaulos .

## وأما في العهد الرومانى ( ٣٠ ق م - ٣٩٥ ميلادية )

فللكنية القبطية أولا أن تفخر بدورها المجيد في الإحتفاء بالخصائص المصرية القديمة لكل تراثيل طقوسها ، وبغير شوائه فارسية أو مدخولات إغريقية أو بيزنطية فيما يؤكد كبار اللاهوتيين

الطنبوره



وسوف لا نجد جديدا في أسماء الآلات عن المتداولات الإغريقية السابقة باستثناء إهتمام الرومان الشديد بنمط وآلات الموسيقى العسكرية وظهور قيثارة - أوليرا Lyre - ذات سبعة أوتار اسمها « تستودو » Tistudo ، وإطلاق تسمية « كيمبالون » Cymbalon ( اوسيمبالون ) على مصلصلات السورم في هجائية تكاد تأخذ نفس حروف كلمة « السيمال » Cympal التى تطلق الآن على أقراص الصاجات الكبيرة في فرق الموسيقى العسكرية والأوركسترا المعاصرة .

على أنه ليس هناك ما يمكن إيواده عن آلات موسيقية قبطية لأن هذه الموسيقى تعتمد على الحنجرة في الغناء وحسب ، مع إصطحاب إيقاع الصاجات والمثلث .

## ٢ - في ظل الحضارة الإسلامية

حدث الفتح العربى لمصر سنة ٦٤٠ م ، ومن يومها صارت البلاد بالتدريج طرفا حضاريا مع بقية البلاد الأخرى التى فتحها العرب في استخدام العديد من آلات الموسيقى ، ومع مراعاة العوامل المؤثرة التالية :

( ١ ) إن اتخاذا عاصمة الدولة الاموية في موقع قريب من حدود الدولة الرومانية تسبب في عدوى احتضان البيت الحاكم لفنون الموسيقى وتشجيع تداولها ، ومن الثابت أن المطرب العربى سعيد بن مسجع ارتحل في عهد الامويين إلى كل من بلاد الروم في سوريا وإلى فارس ، ليتلقى فنون الألحان « البربطية » والاسطوخوسية « بمعنى عزف العيذان ومعرفة القواعد النظرية ، وأنه عاد إلى الحجاز فلقن ما تعلمه لتلاميذه .

( ٢ ) وعلى أيام الدولة العباسية زاد على الأثر الفارسى دخول الرافد الثقافى الإغريقى في مصطلحات وقواعد الموسيقى نتيجة لقيام حركة الترجمة الكبرى في عهد الخليفة المأمون ( ٨١٣ م - ٨٣٣ م ) ثم دخل الرافد التركى بدوره بدءا من عهد الخليفة المعتصم ( ١٨١٣ م - ٨٣٣ م ) .

( ٣ ) وانضاف إلى ما تقدم - بجانب المعارف والتقاليد والمسمايات المحلية للأقاليم - روافد أخرى من مصطلحات الموسيقى وأسماء آلاتها لكل توابيع الخلافة عن طريق الانتقال والرحلات .

وبذلك أمكن أن تعدد أسماء الآلة الموسيقية الواحدة ، والنغمة الواحدة والمقام الواحد ، والإيقاع الواحد . وكانت الآلات الموسيقية التى تصنع بمصر أو في أى من بلاد الملة ثم يجرى تداولها بالبيع والشراء في أسواقها وخاصة سوق « الأنماطين » الذى حددت لنا خطط المقريزى موقعه بجوار باب زويلة ، عديدة ومتنوعة ، وبالقدر الذى رصدته المراجع التخصصية على أيام الأيوبيين والمماليك فيما يلى :-

العود : بخمسة وعشرين تسمية مختلفة .

الجنك : بنوعيه : العجمى والمصرى القديم .

السنيطر والقانون : تسميتان لنوع واحد ، غير أن القانون تسمية شامية ، والسنيطر مصرية قديمة .

الرباب : بمسميات الكمنجة الفارسية ، والأربنة التركية

الطنبور : بنوعيه : الخراسانى ، والعربى

الشبابه : هى المزمار بنوعيه : الطويل والقصير وفي تسميات مختلفة بلغت نحو من ٢٥ تسمية أشهرها « الناي » الفارسية

مزمارة الأرغول : بأسماء الدوناي ، الموصل ، المزودج ،

المنى ، المقرون .

الشعبيه : آلة نفخ تتركب أيقا من سع أنابيب من الوص مختلفة الأطوال ، ويستخدمها العازف بتحريكها يمين ويسرة في شفتيه أثناء النفخ ، وكانت قديما من استخدامات الرعاة وتنسب التسمية إلى النبى شبيب عليه السلام .

الطبول والدفوف : أنواع عديدة ومتنوعة الحجم والشكل ، غير أن الدفوف كانت تجهز برفاق من المعدن .

الطنبلخانة : وهى فرقة الموسيقى العسكرية في تسمية فارسية ، وكانت تشتمل على الأبواق والمزامير والطول والنقارات والصاجات النحاسية .

فاذا أضيف إلى كل ما تقدم وقوع مصر في يد الحكم التركى بدءا من سنة ١٥١٧ ، وإيهاد أبواب التقدم العلمى والثقافى والاقتصادى أمامها مع نقل مهرة الصناع ونفائس إنتاجهم إلى الأستانة ، وانشغال ميزانية البلاد وخزيتها بجمع القروض المالية إلى غنات الباب العالى دوريا ، وجدنا الشعب ينكفى على نفسه للتعبير بما ملكت يده من موروثات آلائه الشعبية المصرية أو تلك التى طوعها لتعبيراته فطاوعته وتبناها فاستصحب بها مواويل شكواه . وسوف لا نجد تغيرا بعد في مجال الآلات الشعبية رغم قيام محمد على الكبير بإنشاء مدارس موسيقية عسكرية على النسق الأوروبى في تدريس النظريات والتدريب على الآلات الأوروبية لأجل تحديث الجيش المصرى .

وبالظر الى الفروق المحددة بين آلات الموسيقى الشعبية ، وآلات الموسيقى الكلاسيكية ، نجد آلة العود تشترك في أداء الفلكلوريات الشعبية بالوجه البحرى ، كما نلاحظ ما استجد من استخدام أبواق الخيالة العسكرية ( البوست هورن Bost horn ) وموسيقا القرب Baghpipes في بعض أعراس المدن الكبرى . ولا شك ان الزمن المستقبلى وحده هو الذى سيكشف للباحثين عن مدى تبنى الشعب لاستمرارية هذه الممارسات ، ويقرر بالتالى مدى استحقاقها مستقبلا للدخول في قوائم ماثوراتنا الشعبية .

## ثانيا : في التداول المعاصر

### من آلات النفخ Wind instruments

أولا : من آلات النفخ المباشر : صفاورة الإسلامية :

إذا كانت كلمة « الصفاورة » تطلق بشكل عام على أية آلة نفخ

موسيقية تصنع من قصب الغاب أو بصفة خاصة على آلة « الناي » ،





من مجموعة نفث  
الجمجمة الجفرائية

المصاحبات -



الريابة -  
من مجموعة نفث  
الجمجمة الجفرائية

وتنقسم تصنيف الأرغول حسب أطواله إلى نوعين : القصير الذي تتراوح أطواله بين ٦٠ سم ، ٨٥ سم ، والطويل الذي يتمتع بامتدادات واسعة تستوعب أطوالا من ١٨٠ سم إلى ٢٥٠ سم - وبين طرفي كل هذه الأطوال نجد أرغول « الطرمي » Tormai الذي يمكن أن يتراوح طوله بين ٤٠ سم ، ٦٠ سم مع تجهيز في كلتا أنبويه - أو جزء « الزنان » حسب التسمية الشعبية - يجمعين تعمل فوهتهما على تكبير الصوت ، كما نجد أيضا نوع « القورمة » Urma متساويا في كلتا قصبتيه بمقياس ٦٠ سم ، وأخيرا نجد أقصر الأنواع الذي يتراوح فيه الطول بين ٢٥ سم ، ٤٠ سم ويأخذ تسميتي « الزمار » Zummar والزمارة Zummarah ويشيع تصنيع الأرغول ويروح تداولها في ريف الوجه البحري ، وهم يسمونها حسب تعداد ثقبوها فتكون « ربوعية » أو « خمسية » أو « ستائية » بمقدار ما لكل من ثقب . لكن بدو سبأ يسمونها « المحرون » ( المقرون ) أو « العفاطة » يضم العين وفتحها وكذلك نجد لها تسمية المحرون في محتصات واحة سيوة وقراها ، لولا أن البحوث التخصصية تؤكد على أن أرغول « الخمسية » السبوي وأقد أصلا من منطقة مرسى مطروح مع مقتنيات البدو الذين جاءوا من هناك إلى الواحة أو مروا بها

### ثالثا : في النفث بالريشة المزدوجة With double reed المزممار :

والمزممار آلة لها شكل الأوبوا المعاصرة Obee ويجرى تصنيعه محليا من خشب المشمش أو البندق ، وذلك بشكل أنبوية مخروطية يتركب في أعلاها ميسم الريشة المزدوجة للنفث ، وتنتهي من أسفلها بفوهة على شكل الحرس لتكبير الصوت . وعلى أن تتجهز الأنبوية بشمانية ثقب ، منها على السطح الخارجى سبعة ، والثامن في أعلى الخلف . ولقد عرف كل العرب هذا المزممار واستخدموه لمراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء : « الرنا » ، « الصرنى » ، « الزورنا » . وبسبب شدة القوة في حدة أصواته ، تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقى العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق « الطبلخانات » حسب النظام الفارسي ، وهو النظام الذي عاصرت الحملة الفرنسية وجوده بكل من سنجقيات (مدريات أو محافظات) الشرقية ، والمنصورة ، والبحيرة ، والمنوفية ، وأطفيح ، والجيزة ، والبهنساوية ، والفيوم ، وجرجا ثم قرر إلفاء محمد علي الكبير في عملية تحديثه للجيش المصري ، وإنشائه مدرسة للموسيقىات ببلدة الخانكة ( الخانكة ) على النهج الأوروبي في تعليم القواعد والنظريات ، وفي التدريب على أحدث الآلات المعاصرة من أجل إمداد فرق الجيش بخريجيهما ، ولهذا ، ومن يومها اكفى المزممار بأداء دوره في تنشيط موسيقانا الشعبية .

حتى الآن ، ولا يهضمون نفثا سواه . وفي واحة سيوة تصنع الآلة من مواسير البنادق بعد قطعها وتنقيتها ثم ينفخون فيها بأسلوبهم التخصصي البار ، إذ يطلقون تيار الفخ فيها على شكل دفعات متوالية ، ومن ثم ينساب للمسمع منها تدفق نفثي موصول رغم ما قد يشوبه أحيانا من صغير جانبي حاد .

ومن سيناء الجنوبية أثبت بعض التسجيلات الميدانية لعام ١٩٦٨ أن الآلة بثقبوها السة تتحرك في مساحة نفثية لا تتجاوز المسافة الموسيقية الرابعة ، وأن العرف والتقاليد تجعل عازفيها دائما من النساء ومن فتيات الرعي في أيام السلم والأمان ، وأما في مواجهة الخطر والطوارئ التي تتطلب استخدام أنغامها في مراسلات الشفرة ، فإنه يتحتم ألا يعزف عليها إلا الرجال .

ومن الثابت بعد كل هذا أننا نجد في نفث الدولتين القديمة والوسطى للفراغة نوعين منها في غاية من كمال الصنعة وتناسب التثقيب ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد برهنت التجارب على أنهما كانا يصدران السلم الخماسي ، كما أننا عثرنا على نماذج فرعونية من نفس الآلة في عام ١٨٩٠ على يد العلامة البروفيسور فليندوس بيتريك Flinders Pitric وفي عام ١٩٠٣ على يد العلامة جون جارستانج John Garstang ودلت النقوش التي يبلغ عمرها ألفي سنة قبل الميلاد في أحد مقابر أهرامات الجيزة على وجود فريق كامل من نوع هذه الآلة وهو يؤدي خدمة العزف في إحدى حفلات الفرعون ، وفي كل هذا ما يقطع بمصروولوجية آلات البوصة المثبة أيا جاءت تسمياتها ، في الماضي أو في الحاضر .

### ثانيا : في النفث بالريشة المفردة With Single reed. الأرغول :

والأرغول كشقيقاته نموذج من النفثيات لآلة عرفها تاريخا فرعونى من منذ عصر الدولة القديمة ( ٣٢٠٠ ق م - ٢٠٠٠ ق م ) وهو الآن وبالنشيب العصري عبارة عن آلة كلارينيت Clarinet مزدوجة تقترن فيها أنبوتان من البوص ، لكل منهما ميسم أو « بالبوص » به ريشة تنسب في ذنبه نفث العازف ، وتكون إحدى الأنبوتين قصيرة وعليها ستة ثقب لتصنيع اللحن ، والآخرى أطول - ويمكن دائما تطويلها حسب الحاجة بعقل إضافية لكي تؤدي لنغم الأولى بباطا من قرار يمتد طينه تحت لمعان اللحن العلوى وهي نفس الآلة التي مازال يحيى ذكرها ضمن متداولات الموسيقى على أيام كل من الأيوبيين والمماليك بأسماء « الدوناي » ( ناي مزدوج ) ، « المزممار المشى » ، « المزدوج » ، « المقرون » ثم إنها أيضا كانت على الدوام في تناول « مراكية النيل » فيما ذكره المستشرق إدوارد لين عن عادات المصريين المحدثين وشماثلهم على أيام محمد علي الكبير .

والغالب أن يحتفظ عازفوها في ممارساتهم بمجموعة من مختلف أطوال هذه الآلة التي سوف تختلف أصواتها بالتالي حدة وعمقا ، وذلك من باب التحسب لما عساه أن يحدث من تغيير في المقامات والطبقات ، وتبعاً لهذا ، فإنه في حالة تعدد آلات الفرقة لا بد أن يقترن وجود كل سلامة بوجود واحدة أخرى أصغر حجما تسمى « كول » Kawal كي تسهم بإصدار الجوابات الصداحة العليا للنغم الأولى ، ويكون حاصل جمع الامتراج أكثر اكتمالا وجمالا .

ويمكننا أن نرصد فيما يلي بعض اختلافات تصنيع الآلة وأنغامها واستخدامها ببعض المناطق المصرية :

● فهي في ممارسات قبائل العبايدة والبشارية وتفرعاتهما بالصحراء الشرقية يتم اتخاذها أيضا من البوص المعتاد ، لكنهم يستقونها لعزف السلم البتاتوني Pentatonic الخماسي الذي لا يعرفون غيره

فإن من دواعي العجب أننا في مصر لا نزال نركى استخدام تسمية « الناي » الفارسية لآلتنا بدلا من استخدام مسمياتها الفارسية العربية في : قصبة أو قصابة ، أو أسمائها الفرعونية مات لأثف وخنووى Chnove أو بالفلكلورية المعاصرة : سلامة ، وكول . ومن المرجح كثيرا أن مسألة تكثيف المسميات والمصطلحات الفارسية في آلات وفرق ومقامات موسيقانا ، ترجع أصلا إلى نجاح ما كان من تخطيط البرامكة في نشر حضارة المحم وأدواتها بمتسع ممتلكات الإمبراطورية العباسية من باب التسيّد الفارسي على كل ما هو عربي .

وبدا فتناول أشهر آلات الفخ المباشر في موسيقانا الشعبية لنجد صفارة السلامة - وفي التسمية صلة تشابه واضح بين سلاميات عظم الأصابع وبين العُقل في غاب تصنيعها - عبارة عن قصبة مفتوحة الطرفين ، ولها ستة ثقب ، ويسمكها العازف في وضع مائل وبالشكل الذي يسر ذنبه عمود الهواء المنفوخ فيها .



الهمة ، « سيف اليزل » الذي يسميه العامة سيف « اليزن » وغير ذلك من حكايات الألف ليلة وليلة . وحديث بالذکر أن إدوارد لين يخلص من بعد كل هذا السرد إلى أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم عرق الشعور « البدوي » الذي يبعث في كيانهم نشوة الحمية من جراء الاستماع إلى قصص الحرب .

وأما عن رباب الوترين ، فالثابت أنها كانت قد تفردت بالوجود في فرق التخت من دون كل وتريات القوس الأخرى إلى حلول عام ١٨٦٧ ، وبالفات في المناسبة الشهيرة لقيام « فرح الأنجال » الذي كان الخديوي اسماعيل قد أمر بأن تستمر حفلاته أربعين يوما بلياليها في القاهرة من أجل زواج أبنائه الثلاثة . وطرافة الحكاية أو أهمية المناسبة كانت قد استدعت تشكيل جوقة كبرى من فعم العزف والغناء برئاسة « المعلم » حسن الجاهلي ( ١٨٤٢ - ١٩٠٨ ) ، سيد عازفي الرباب المصري على أيامه ، وصاحب الخطوة الخاصة لدى الخديوي . ومن بين أفراد العزف الانفرادي أمكن السماح لأنطوان الشوا الوافد من حلب

وتستخدم موسيقانا الشعبية ثلاثة أنواع من المزمار ، ومحيث يقوم الأصغر حجما بمهمة أداء اللحن دائما ، على حين يتولى ما هو أكبر نسيان دود تكرار البطانة ، وأكثر أسمائه تداولاً هي حسب التدرج في زينة الحجم : « الشبس » ، « فالشلية » أو « المزمار الصغير » ، « وه التلت » أو « المزمار البليدي » . وهذا عدا أن البعض يستخدم أيضا نسيان « الأوبوار » الأوروبية محرفة في النطق إلى « الأيا » الكبير أو « الأبا » الصغير . والشائع في شكل استخدامنا لهذه الآلة أن تأخذ دوما حالة مشاركتها مع الطبل الكبير - أو البليدي - في العزف بالخلاء وفي الميادين وفي الساحات والشوارع لتنظيم مسيرات الزفاف والمواكب أو لاصطحاب في ترقص الخيل ، أولاداء معزوفات السلم .

### الوتريات

أولا : وتريت القوس With Bowed strings  
الرباب :

منذ قرن مضى كانت آلة الرباب - أو الربابة - تماثل في أهميتها آلة القبولين في أوروبا ، وثم أصبحت بعد ذلك آلة شعبية يؤخذ صندوقها المصنوع من جوزة هند مجوفة تكسى بالجلد ، وتجهز للعزف بأوتار من شعر الخيل ويقوس يشبه قوس الكمان ، وهي تنقسم إلى نوعين : الأول بوتر واحد لمصاحبة الملاحم الشعبية ، والثاني ذو الوترين لممارسة العزف بالجوقات أو بتلك التخت القديمة . وتشير البحوث التاريخية إلى أن آلة الرباب كانت قد وفدت من خراسان إلى البلاد العربية . ونحن نقرأ أنها كانت على أيام أبي نصر الفارابي ( ٨٧٠ م - ٩٥٠ م تقريبا ) بوترين ، ويأن نوعها المصري كان أقدم النماذج . كما يحدثنا القلقشندي في صبحه الأعشى عن أوصاف الرباب المصرية وعن أنها كانت تجهز في عهد سلاطين المماليك ( ١٢٥٠ م - ١٥١٧ م ) بأوتار أربعة .

وتضح أهمية الدور الفني والاجتماعي لرباب الشاعر في كتاب المستشرق إدوارد لين عن « عادات وشمائل المصريين المحدثين » في أنه لم يكن بمصر إبان القرن التاسع عشر ما هو أكثر تسلية لرواد المقاهي وفي التجمعات من شغف الاستماع إلى شعراء الربابة في منظومات الملاحم الشعبية ، ويأن هؤلاء الشعراء كانوا بالقاهرة أكبر طوائف الرواة عندا ، ويلقون إنشاداتهم من الذاكرة لا من كتاب أو نص ، ويزخرفون أداءهم بالفواصل الصغيرة من نغم الرباب كما يستغنون به بانغام الاستهلال . وقد تمتعت الرباب بألقاب مثل « رباب الشاعر » ، « والرباب » الأبويزدي « نسبة إلى أبي زيد الهلالي سلامة » وعلى نحو ما كان الشعراء ينسبون إلى تخصصاتهم ، فهناك « الهلالية » و « الزغية » و « الزناتية » ثم « العناترة » أو « العتريه » نسبة إلى عترة العبي إلى جانب تناولهم لقصص المجاهدين من أمثال ذات

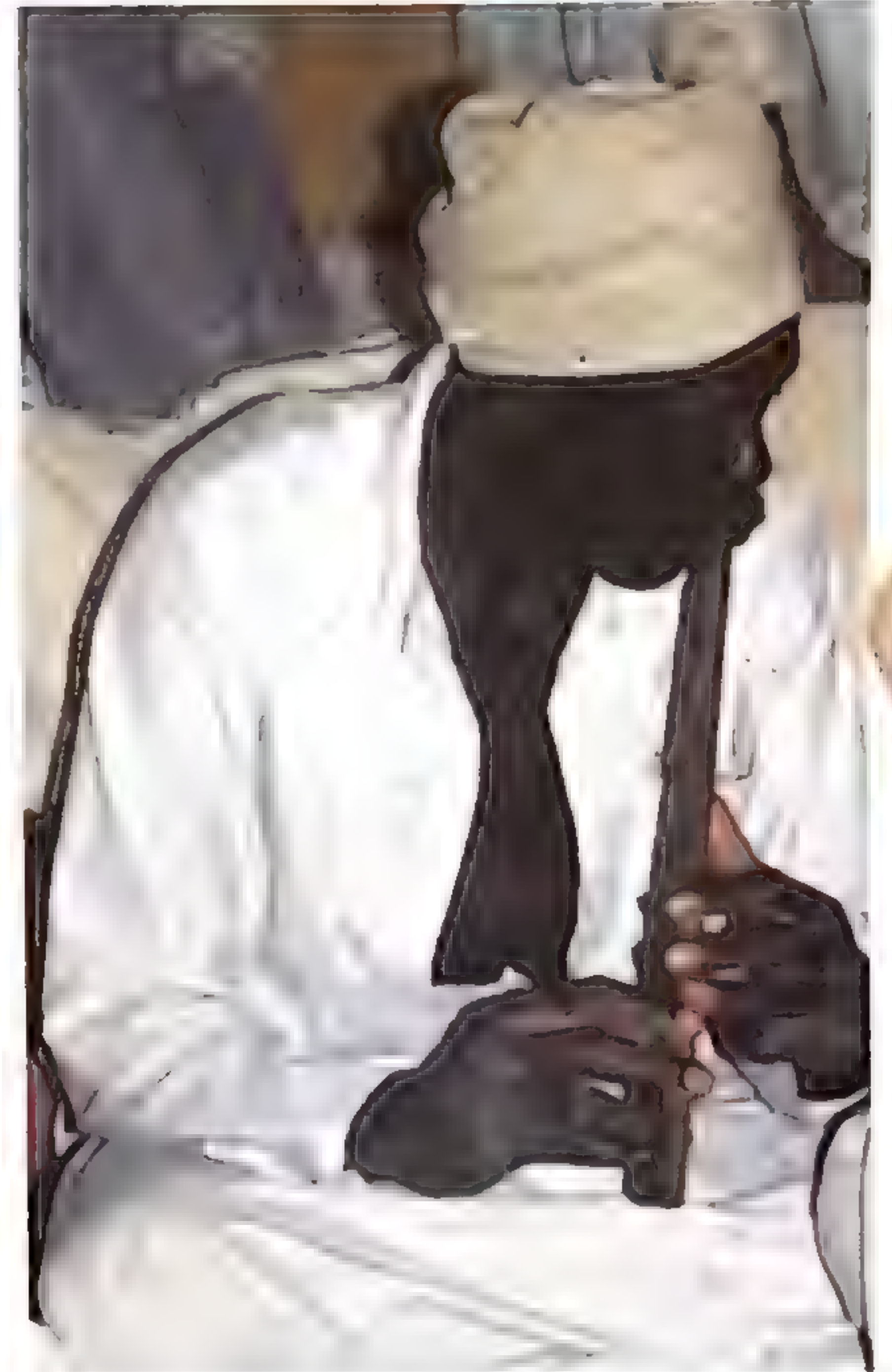


الربابة والطلبة

من مجموعة تحف الجمعية الجغرافية



الصمارة





وتدل الدراسات على أن أوتارها الخمسة كانت تتخذ من أمعاء الإبل ثم يحرق ربطها في واحد من الأضلاع الثلاثة لإطارها الذي يسميه اليونان جوسا (قوس) وقد بلغ حرص العلماء على اتخاذ وتطبيق المنهج التحريبي في التعرف على الطريقة النوبة في ضبط أنغامها ، أن عملوا في إحدى المرات فك أوتارها ثم استدعوا من الخارج عازفا نوبيا لم ير شيئا مما فعلوه وطلبوا إليه أن يعيد تركيبها وضبطها فقام لهم تلقائيا بإعادتها إلى طبيعتها من ترتيب في الأوتار ونفس تنغيمها الخماسي النوبي ومن ثم أثبتوا أن مسألة انضباطها تقليد محدد وموروث أصيل . ولما تبعوا منشأها القديم أثبتوا أنها أثيوبية أصلا ومشتقة من شعوب وسط أفريقيا أيضا باسم كزار Kraz وكانت قد وفدت إلى الداخل المصري مع مقتنيات الأفارقة ومع الأثيوبيين الذين جاءوا للعمل والاستقرار .

وهكذا يتضح ثبوت الأصل الإفريقي لطبوعة أهلنا في النوبة وفي صحرائنا الشرقية ، ويتضح بذلك زعم البعض بأنها فرعونية وتحمل تسمية الكارة الآسيوية ولنا أن نرجع بعد إلى ما أثبت الأثرى المصري الكبير الدكتور محمد جمال الدين مختار وفي المجلد الأول من تاريخ الحضارة المصرية من أن الكارة آلة خشبية آسيوية الأصل ، وإلى ما ذكره العلامة المستشرق هنري فارمر في كتابه المحترم عن تاريخ الموسيقى العربية من أن الكار والكنور تسميات عبرية أخرى لآلات الكنور العبرية وكنور النبطية .

وقد لا يتبقى بعد سوى وجود صورة نقش بمقابر بني حسن عن آلة « الكنور » في أواخر الدولة القديمة وأوائل الوسط ، والواضح تماما أن هذه الصورة تكشف عن مجموعة من الآسيويين بنفس ملامحهم وأزيائهم التي يتعرف الأثريون على خصائصها بمجرد النظر ، جاءوا إلى مصر عبر الحدود وهم يحملون على حمارهم وفي أيديهم هدايا قومهم كالعادة إلى حكام مصر وسادتها توددا وزلفى .

ولكى نقطع الشك باليقين نهائيا فإن تاريخنا الموسيقى يذكر عن الكنارة بالنص أنها ظهرت لأول مرة في نهاية الدولة القديمة وأوائل الوسط ، وأنها لم يعم انتشارها إلا في عهد الدولة الحديثة وفي هذا دلالة كافية على أن الكنارة الآسيوية وجدت الرواج يوم أن توسعت إمبراطورية الفراعنة في ربوع آسيا ، ونتج عن ذلك تداخل حضارى في مجال الآلات الموسيقية وتناولها إلى حد أن اقتنى الفرعون في قصره فرقة موسيقية آسيوية بجانب الفرقة الفرعونية . وما كان لآلة الكنارة ونظائرها أن تحوز الرواج والانتشار إلا على يد أهلها وليس قبل ذلك .

#### السسمية :

وآلة السسمية - ولنا أن نسبها لطبوعة الفال - ليست سوى توأم طبيعي لطبوعة النوبة ، ولعلنا نعرف أنها كانت قد هاجرت برفقة شحنات الأبدى النوبة العاملة للمشاركة في « سخرة » حفر قال

توصية مهمة من اسطنبول ، بالمشاركة بعزف كمانه « الرومي » ، وكانت آلة الكمان يومئذ في اعتبار المصريين آلة رومية لا يقدر على تناولها المحقق إلا الأروام . لكن ما أن حل دور أنطون الشوا حتى أدخل كل الحاضرين في صالة القصر الخديوي بحلاوة التنغيم وبكامل سيطرته كشخص عربي على الآلة ، وعندها انتهت عطايا السامعين بمقلوبات الجنيئات الذهبية على عازف الكمان وعلى العزقة وخضر الشوا من الحصة ألف وسبعمائة جنيه ، وبذلك تحطم من يومها وهم الرهبة في تناول الآلة ، وتشجع عازفو النخوت على استخدامها بدلا من الرباب .

ويتضح الآن أن وجود آلة الرباب ورواج استخدامها بات ينحصر في طائفة من أفراد التخصص في بعض القرى والنجوع والمدن لمحافظة قا . ويصح لنا الخير الروماني الشهير بتيريو الكساندرو Tiperio Alexandro في تحليله الأكاديمي لخصائص الأغاني والموسيقى الشعبية التي أشرف على تجميعها من مختلف أنحاء البلاد في سنة ١٩٦٧ ، عن بالغ التقدير لمهارة القاصدين في تناولهم للرباب بتكنيك متميز وأداء باهر - ومن ذلك أنه يشير - مثلا - إلى قدرات « الرئيس متقال » وفرقة بأنه فنان يعرف كيف ينبر على الأوتار بأصابعه ، وبالقوس ، وحتى بعضا قوسه ، وبأنه يتفنن في تجويد عدة أساليب لإصدار التنوعات الرقيقة ، وبأن فرقة التي شاركت في التسجيل قد تشكلت من أفراد كمل الضخ في تدريبهم حتى استوفى مطالب الأداء المنسق لمحمول شعبي وافر الثراء .

#### تلغيا : وتريات اللغز Blucking With Fingers

##### الطنبورة أو الفيتار :

معلم فن خاص من معالم أقليم النوبة وهي ذات خمسة أوتار معدنية ، وجسم مصوت من الخشب المكسو بالجلد ، وتصلر أنغام من السلم الإفريقي الخماسي Pentatonic لتؤدي منه اصطحابات الغناء والرقص . وفي النوبة يتفوق بالعزف عليها عرب العقيلات من مستوى الشهرة ، ويصنعها ويستعملها العبابلة والبشارية بطول امتدادهم في صحرائنا الشرقية ، وتدخل قاسما مشتركا في تشكيل جوقات الزوار لتقديم الألوان الإفريقية في الغناء والعزف .

ولقد أسهمت الدراسات الموسيقية الجادة لعلماء الحملة الفرنسية في التمكن من دحض الزعم الذي ينسب هذه الآلة لغرب إفريقيا والإفريقيين أو يتخذ لها تسمية « الكنارة » الآسيوية . وأثبت لها كتاب « وصف مصر » تسمية الكيثار Quitar لأن النوبيين الذين كانوا يقطنون حول الجندل الأول على أيام الحملة سموها كسر أو قصر Quisar والذين من غير منطقة الجندل الأول نطقوا نفس التسمية في لفظ جيزركة وغيزركة ، على حين سماها أهل مصر القيطارة البربرية ، وهكذا نجد قيطارة = قيثار = كيثار = قصر = كسر = جيزركة = غيزركة باللسان المصري النوبي .



فرقة الفولك الشعبية في محافظة الأنصر





السويس ، ثم استقرت هناك مع ذويها لكي تتم لهم - من التمنية - أهاليهم ، فتخفف عنهم مشقات الغربة والحفر في كل من بورسعيد والإسماعيلية والسويس ثم تقع عليها بعض التحويرات التي جعلتها أكثر ملاءمة مع طابع موسيقا المنطقة .

من ذلك أن تنعيم أوتارها الخمسة تحول من السلم الخماسي Pentatonic إلى ترتيبات السلم الطبيعي diatonic في شماله على نغمة المسافة الثالثة المحايدة Neutral وأصبح ربط أوتارها يتم عن طريق مفاتيح الملاوى الخشبية بدلا من حلقات القماش النوية ، كما أمكن عند طائفة صيادي السمك أن يصبح صندوقها المصنوع في منطقتي العريش والطور من علب الصفيح ، وأن تتخذ أوتارها من سلوك الكهرياء .

وجدير بالملاحظة البقطة أن السمية هي التي تكاد تنفرد من بين جميع الآلات بإصدار أنغامها وهي مقرونة بإيقاع ذاتي يتج عن نبر أوتارها أثناء العزف ، وبأسلوب تستقبل به الأذن نوع هذا الإيقاع على شكل « تمنية » هي التي أكتسبتها بالذات في منطقة القنال تسمية « التمنية » أولا ، ثم أمكن تحريف نطقها في التداول بعد إلى السمية التي صاحبت شهرتها .

وهكذا انتشرت السمية وكوت لها بمنطقة القنال وصيدا متميزا من الأهازيج والرقصات لا يزال يحمل أثر الحركة والتعبير النوبي على مثال « كشكش مرزوجة ، تعالى جنبي » فضلا عما رصدته لها التسجيلات الميدانية عند طوائف صيد السمك بمنطقتي العريش والطور في سيناء من معزوفات متميزة . مما يستثير الحماس بتصفيق الأيدي ، وبالنهوض إلى الرقص ، وبالتطيل الزخرفي على أي شيء في المتناول فضلا عن حناجر المرددتين . وبهذا كله نجدها عبرت البحر الأحمر إلى موانيه الشرقية ، لتمارس أنشطتها ونفس حصيلتها المصرية غالبا في مدن موانئ اليمن بمنطقة جيزان السعودية .

## آلات الإيقاع

### Percussion instruments

إذا كان من المسلم به أن آلات الإيقاع ووسائله المختلفة - ومنها في الأصل تصفيق الأكف ودق الأقدام - تعتبر من أقدم أدوات الموسيقى التاريخية ، وأن أقدم حضارات الوجود - ولا حضارة بغير الموسيقى - كانت قد بدأت أول ما بدأت في بعض البلاد من قارتي آسيا وإفريقيا ، صح القول إذن باعتبار البلاد الآسيوية إفريقية أقدم مخازن الدنيا لصنع آلات القر ووسائل التوقيع ، وبأن مصر صاحبة أقدم الحضارات المتبعة والباهرة وكانت سباقة في تصنيع الإيقاعيات واستخدامها

### ( أ ) التصفيق النوبي :

والتصفيق كما نعلم لا يزال يقوم للشعوب كما قام عبر التاريخ بدور

تفاوت قيمته الفنية بساطة وتركيبا . ويصفق الشعب المصري لبقية الشعوب الأخرى بمختلف الأقاليم لمشاركة الإيقاع البسيط في مساندة الأغاني والرقصات ، غير إن أهلنا في النوبة وبالذات في قبيلة الغاديجات هم الذين يفتنون في تشكيل نوع من تركيبة الإيقاع الفني بعناصر من الأيدي والأقدام ومن دق الطارات فيأتون بالعصا الموسيقي ، ويرهنون على عراقة الأصل الإفريقي . ذلك أن إيقاعهم تتداخل عناصر النقر في تركيبته . بحيث تترنح في مداخلها أو تتوالى أو تتعارض أو تصادم ، فيحدث من حاصل الجمع الكلي ما يعرف اصطلاحيا بالإيقاع المركب compound rhythm وهو فرع من الدراسات الموسيقية العليا ينجح فيه الطلبة بعد جهد ، أولا ينجمون على حين تطلعه إبداعات أهلنا في النوبة من فطرة الله التي فطر الناس عليها وحسب ...

ويمكننا أن نقرا وصفا من واقع الرؤية المباشرة في كتاب « ٢٠ » ما في النوبة ، للدكتور عز الدين إسماعيل عن أعاجيب هذا الإيقاع ، ليس مجرد إيقاع أولي ، وإنما يتخذ نفس تركيبة الألحان وطابعها بأ معاني الكلام ، وفي تناوب الأكف والأقدام ضربات الإيقاع ، محددا فيما بينها إيقاعا آخر داخليا يتمثل في تفاوت المداخل والنهايات ، ضربات الأكف وضربات القدم .

وغنى عن القول بعد أننا نحن العرب نمارس في مختلف بلاد شغفا شديدا بكل الصور الإيقاعية لبقايا هذه المؤثرات الإفريقية المزد أوفيا يعرف في دول الخليج وفي شبه الجزيرة العربية بإيقاع « التخ والتثيث » ويعرف أكاديميا بالتعدد الإيقاعي Polyhythmic و الإبداع الذي يتقاضى ممارسوه في أداء الفرق وفي التسجيلات أعاجور الإخصائيين .



### ( ب ) العصى المصنفة :

اشتهرت مصر منذ الأسرة الأولى للفراصة ( ٣٢٠٠ ق م ) بصناعة العديد من المصنفات الإيقاعية على شكل الأيدي والأذرع والرووس ومن أرواح العصى ، ولاتزال فلكلوريات النغم في إقليم الفيوم تستخدم نفس المأثور ، فحين يتظم الفيوميون لأداء أشهر ألحانهم الشعبية من « المجرودة » و « الشبوة » يجلسون متقابلين أربعة لأربعة وهي يد كل عصاة ، وعندما يدهون في الغناء يعملون إلى التوقيع بصرب عصيهم في بعضها البعض بترتيب يحفظ وحدة التوازن لما يترنمون بإنشاده ، وبذلك يظل الموروث الموسيقي من آلات « العصى المصنفة » الفرعونية يؤدي دوره في الحاضر ، حاملا إلى المعاصرين نحية الجلود ثم يتزود منهم بما تجود به إبداعاتهم في استئناف رحلته المستقبلية إلى الأحفاد وذرائعهم فيما يستجد من أزمنة .

### ( ج ) آلة الدرابوكة :

والدرابوكة طبل شمس على هيئة أسطوانة فارغة تصنع في الغالب من الفخار وأحيانا من الخشب المطعم بالصدف . ويتسع جوف الأسطوانة بدءا من منتصفها حتى ينتهي على شكل فوهة جرس يشد على حافة فوهة جلد ماعز رقيق الدبغ أو من جلود الأسماك أو يتخذ أصلا من جلد النايلون المعاصر .

ويمكننا أن نجد من أنواع الدرابوكات شكلا متضخما يسمى طبل « الدهلة » وأن نجد عازف أي من النوعين يتناول آله وهي مسنودة على ركبة أو معلقة بشكل مستعرض في كتفه من أمام صدره .

وتختلف صناعة الدريكات في الريف المصري عنها في المدن . فملئ حين يكتفى القرويون بلصق جلدها بالفراء يشبه أهل المدن بدائرة من حبوب قوية كما يعملون إلى تجميل الجسم وتلميعه بطلاء بني من أكاسيد المعدن ، وهذا ما لم يكن الجسم خشيا فيطمعونه بالصدف ويتضح انتشار الدرابوكات بالأحياء الشعبية المصرية وفي الريف تضح في تشكيلات الفرق الفلكلورية . وهي في كل القرى عنصر أساسي في ترفيه حفلات السر والأفراح ولمختلف المناسبات السعيدة وبذات القدر الذي كان لها في فترة القرن التاسع عشر بين طوائف الممثلين الهزليين الجوالين ، ومع جوقات « العوالم » ولرقص الغوازي ، وعند « مراكية النيل » ولأجل تسالي جواري وإماء القصور ، كلما واثنتن يومئذ فرصة فراغ ترويحى ، وها هي لاتزال في متداولتنا وحيث تجد في أي مواطة مصرية من الريف أو في أحياء المدن الشعبية عازقة ماهرة تنجح الاحتفالات وتلقى لعزفها دعم السامعات بالتصفيق وبالتغاريذ الطروية .

ولقد استجد على دور الدرابوكة في وقتنا المعاصر إسهام جديد بالمشاركة أولا في فرق التخوت وأداء المعزوفات العربية التقليدية ، وثانيا باجذاب اهتمام الأكاديميين الأوروبيين لدراسة إمكاناتها والإفادة

فيها ، ومن ذلك ما قام به المؤلف الألماني المعاصر سيغفريد فينك Siegfried fink إذ أعد لها كتابا تدريجيا - ميتود - كما كتب لها مصفيا بعنوان « متابعة لأداء الدرابوكة الانفرادي » Suit solo جعل لحركاته الثلاثة مصطلحات شرقية هي على التوالي : صالح طلائع ، الماريداني ، الأزهر .

### ( د ) أنواع الدفوف :

والدف أو الرق آلة قديمة في التاريخ منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، وورد ذكرها في الكتاب المقدس . ولا تزال حتى الآن على ما هي عليه من الشهرة بكل فرق الموسيقى الشعبية وفي تخوت الموسيقى العربية التقليدية .

وللدف إطار خشبي يتجهز في أحد جوانبه بجلد رقيق ، ويتجهز قطر الإطار بأزواج مستديرة من رقائق المعدن لإصدار الشنشات الرنانة أثناء العزف . ويوجد من الآلة أنواع تدرج في اتساع قطرها إلى مستويات « الحانة » و « المزهر » و « الباندير » ، و « الطار » إلا أن كل هذه الأنواع تخلو من رقائق المعدن ويتوافر استخدامها في بلاد الصعيد خاصة فيما حول أسوان لأغراض اصطحاب الرقصات وأما فيما عدا ذلك من بلاد القطر فتستخدم أساسا في خدمات الفرق الصوفية والدرابوش من مواكب وأذكار ومدائح وأناشيد .

### ( هـ ) النقران والبازة :

كذلك نجد في كثير من بلاد الصعيد نوع طبل النقران بوعاته النحاسي الذي يبلغ قطره نحو من ٣٠ سم ويتغطى بالجلد المشدود ويعلقه العازف في رقبته ليتدلى مسنودا على صدره كي ينقر عليه بزواج رفيع من شرائح الخشب .

وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجا مصغرا من هذا النوع يسمى طبل البازة ، كما كان المسحراتي التقليدي يستخدمه ولا يزال واحدة منها في نقرات إيقاط النائمين إلى السحور في ليالي شهر رمضان .

### ( و ) الطبل البلدي :

ويعتبر الطبل البلدي أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجما ، ويتجهز إطاره الخشبي في كلتا ناحيتيه بشد جلد حيواني مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبة ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبي وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة .

ولصخامة الطبل الكبير وسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة عزف الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة زممرات رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان .

### ( ز ) معدنيات الصلجات والكسلات والمثلث :

تصنع جميعها من معدن رنان وتندرج أحجام الصلجات على التوالي إلى أنواع ، فأصغرها الذي يبلغ قطره ٦ سم تستخدمه الراقصات العموميات بشيته في كل من إيهامي وسبابني البلدين ، ثم



## الهدايا الشعبية

- لمحات من صناعة خرط الخشب
- الزجاج الشعبي ● عروسة المولد
- الحل الشعبية في مصر ● الأثاث الشعبي
- الأزياء الشعبية ● الوشم
- الخزف والفخار
- الوحدات الزخرفية في النوبة القديمة

كنيسة القبطية هي والطرق الصوفية الإسلامية يستخدمان بالتماثل أكبر أنواع العاجات في شئونهما الموسيقية مع فارق التسمية التي تأخذ عدد الطرق الصوفية «كاسات» وفي خدمات الكنيسة ناقوس مع مصاحبة بقرات المثلث الأوروي Triangle «تريانجل» الذي يعلقونه تليان

بحركن الأصابع بحمولتها للتصادم أثناء الرقص برنين التوقيع المطلوب . ومنها أيضا نوع «الطورة» البالغ قطره ١٠ سم والذي تروج استخداماته في أنشطة الموسيقى الشعبية بمنع بلاد الدلتا وعلى الأخص في أذكار وموالد ومواكب الطرق الصوفية . وجدير بالذكر أن





# ملاحج وجه مصر الشعبى

حسن عثمان

تمثل الفنون الشعبية أسلوب الحياة فى مصر بكل ما تنطوى عليه من تراث مادى ومعنوى حى ، قابل لاستيعاب التطور ..

هذه الفنون التى توارثها الفلاح والعامل والصيد من أبناء القرية والمدينة والساحل المصرى تمثل الذاكرة التاريخية والجماعية التى تعكس أصالة هذا الشعب الذى استطاع فنانه أن يخلق التوازن المطلوب فى التعادل مع الثقافات الأخرى على مدار الزمن .

وليس الغرض من هذا الكتاب تقديم الفن الشعبى كفن بدائى مستقل ، أو فن تلقائى ولكنه يعرض لبعض نماذج الحياة الشعبية التى تشمل البيت والأثاث وبعض الحرف الشعبية كالفسخار وعروسة المولد كما يقدم دراسة ميدانية لفن الحلى والملابس والخرط والزجاج .

وباستعراض هذه الدراسات الميدانية يتأكد لنا أن الفن الشعبى المصرى والمنتج الشعبى لم يأت بالصدفة أو دون معنى كما أن الألوان والزخارف لم تستخدم فقط للتزيين ولكنها جاءت عن فلسفة تناول الحياة والمعتقدات بالإضافة إلى الشكل المتفرد للفن الشعبى المصرى الذى يعكس الحب العميق والاهتمام - والذى يكشف عن نفسه - بعد دراسة عناصر هذه الفنون . فما زالت الأصالة والتلقائية تميز الفنون الشعبية المصرية رغم زحف الحياة الحديثة بآلياتها ورغم تطلع أبناء الشعب



إلى محاكاة الغرب فى أسلوب الحياة فى الأثاث وفى الملابس فما زالت الزخرفة فى الفن الشعبى المصرى تحظى بالاهتمام الأول عند الفنان الشعبى المصرى .

وترجع أصول هذه الفنون إلى آلاف السنين . . . فالفلاح المصرى له فلسفته التى يتناول بها الحياة وهو ما زال مرتبطا بالأغنية والحدوتة والأسطورة التى يقتفى أثرها فى معتقدات الحياة المصرية القديمة . والراعى الذى يجوب الصحارى بحثا عن قطرة ماء وعشب أخضر ما زال يتهجج بالألوان الزاهية والزخارف والحلى التى تتحلى بها السيدات فى ملابسهن المميزة بالألوان الزاهية وقطع الحلى الذهبية والفضية .

وما زالت البدوية تقضى الساعات والأيام فى إنتاج قطعة من الكليم المصنوع من الصوف الذى تعرف أسرار صباغته بالألوان النباتية أو فى صناعة رداء لعرسها مطرز بالخياطة الزاهية الألوان وقطع المعدن التى تحرص على أن تغطى بها سطح البرقع الذى تخفى قسما وجهها وراءه .

ورغم التغيرات التى تحدث فى مجتمعنا المصرى ، وهى جزء لا يتجزأ من التغيرات التى تحدث فى عالمنا المعاصر ، حيث تتغير الخطوط العامة للخريطة الاقتصادية والسياسية ورغم أن رياح التغيير بدأت تكسب وجه مصر ملامح وقسمات لم تكن معروفة من قبل وانشغل الفنان الشعبى بأمور الحياة ، كما عرف طريقه إلى الهجرة إلى أقطار شقيقة سعيًا وراء موارد اقتصادية جديدة . إلا أن وجدان الشعب المصرى ما زال وجدانا تشكليا بالدرجة الأولى . . . فالأثاث الحديث المأخوذ عن الطرز الفرنسية والملابس والحرف التى دخلت حياتنا المعاصرة ما زالت تحتفظ بنفسها بنكهة مصرية ووجدان مصرى يميزها عن مثيلاتها المأخوذة عنها .

ومن خلال هذه الدراسات الميدانية يتألق وجه مصر فى روعة ملامحه الأصلية وقسماته المتعددة ويكشف عن أعماق بعيدة شكلت هذه الملامح والقسمات منذ دبت حياته على أرضها منذ بدايات الفنان المصرى القديم حتى نهايات الفن الإسلامى . . . وحين انشغلت مصر عن أبنائها - فى فترات تاريخية فرضت عليها - انشغل الفنان الشعبى بتسجيل ملامح بلاده ومعتقداته على واجهات البيوت وفى اللوحات الشعبية خلال عرائس المولد والوشم والنقش على الفخار والشبابيك الجصية والخرط العبرى .

وللفنون الشعبية المصرية دور أساسى فى تشكيل الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة . . . لم لا ؟ وهى المنبع الذى يمد الفنان التشكلى المعاصر بالمواقف والأشكال والعناصر التى تمكنه من إبداع لوحة أو تمثال يستوعب خلالها مظاهر الحياة بألوانها وبهجتها وفلسفتها التى تقوم بدور التعبئة والإلهام واستنفار المشاعر والوجدان من أجل تحقيق فن مصرى له وجود مستقل .

وعندما نستعرض ما دونه الباحثون خلال دراساتهم الميدانية لبعض الحرف والفنون الشعبية المصرية نلمس الجهد المضنى الذى قام به هؤلاء الباحثون لجمع المعلومات وتسجيلها بهدف حفظ هذا التراث وتقديمه للقاعدة العريضة من القراء موضحين قيمتها الفنية ورفعها إلى المستوى الذى تستحقه فى تاريخ الفن وتقوم

الصورة الفوتوغرافية فى هذا المجال بدور هام فى تسجيل اللحظة . . . والضوء والجو العام والبيئة التى حافظت على نبضات قلب ووجدان هذا الشعب .

سجلت الباحثة سامية قطبى فيما سجلته من ملاحظاتها عن فن الحلى وأثر السحر على أشكال الحلى لانتشار الاحجية والرموز الوقائية كما قدمت بعض المعتقدات السائدة عن أبناء الشعب فى إقبالهم على التزين بالأحجار الكريمة . .

فالياقوت يفرح القلب ، والزمرد يحمى الفضيلة ، والمرجان يمنح الحياة ، والسفير يسرع بالشفاء ، والفيروز يمنح الكوارث ويقوى القلب . . وتمنع العين (الحسد) بلبس التعويذات كالعين والخزرة الزرقاء .

كما تشير إلى رموز الديانة المسيحية التى أصبحت جزءا هاما لتشكيل الحلى من الذهب والفضة مثل الصليب والحيوانات الوديمة كالأسماك والحمام ومن النبات أوراق الكروم وعناقيد العنب .

وتشير الباحثة وداد حامد فى بحثها فى الأزياء الشعبية إلى أن الأزياء لغة يفهمها الجميع تبين الوطن الذى ينتمى إليه الفرد والفئة الاجتماعية والوضع الاقتصادى وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية للملابس ، نجد أنها تمثل أعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التى نشأوا عليها ويجمع بينهم جميعا وجدان تشكلى يهتم باللون والوحدة الزخرفية .

وتشير الباحثة عابدة خطاب فى بحثها عن الفخار إلى طقوس هذه الصناعة الممتدة منذ بداية الخليقة حتى الآن والتى بدأت لتحقيق أغراض سحرية ونفعية وكيف زامل الفخار الزمن وسارا معا على درب واحد ، شارك الناس حياتهم على أوسع نطاق وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم بل ولاحتفهم حتى حياتهم الآخرة .

وعن عروسة المولد تقدم الباحثة زينب حجازى وجها آخر لاحتفالات مصر بأعيادها الدينية واختارت عروسة المولد بألوانها الزاهية ورموزها التقليدية التى تمتد عبر التاريخ وقد عرفت العروس فى التاريخ القديم لأغراض دينية وصنعت من العاج تارة ومن الفخار أو العظم أو الطين تارة أخرى ولكن عروسة المولد فى عصرنا الحديث تصنع من حلوى السكر المعقود مستلهمة جذورا مصرية قديمة .

وتضع الباحثة ملك مرسى فى بحثها عن فنون الزجاج يدها على أول أفران عشر عليها بمدينة طيبة التى ترجع إلى عهد الملك امنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشر . . . وتبرهن لنا كيف كانت الإسكندرية من أشهر المدن صناعة للزجاج فى العصر اليونانى . وظلت محتفظة بمكانتها هذه فى العصر الرومانى وتحكى لنا كيف إنهر الإمبراطور نيرون بكويين من الزجاج من صناعة مدينة طيبة ودفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا لهما من فرط إعجابه بهذا الفن الذى يقوم على نفخ الهواء فى الزجاج ليشكل أصدانا رشيقة وخطوطا رقيقة ناعمة فى ألوان شفافة مثل الأزرق والفيروزى .

وفى مجال الأثاث الشعبى قدمت الباحثة زينب حجازى خلاصة تجاربها ورحلاتها من الشمال إلى الجنوب لتلخص لنا فكرة وفلسفة الأثاث عند أبناء الشعب



## لمحات عن صناعة خرط الخشب

بقلم : عصمت أحمد عوض

### حرفة خراطة الأخشاب

هي حرفة معروفة من قديم الزمان مارسها كثير من قدامى الشعوب ، ولقد وصلت تلك الحرفة في الدولة القديمة إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم

ولمصر شهرة قديمة في حراطة الأخشاب . وأنه يوجد في الآثار المصرية كميات كبيرة من الخشب المحروط ، إن الآلات التي استخدمت بمصر القديمة معروفة جيدا من الصور المنقوشة على جدران المقابر ممثلة استعمالها . وكذلك من النماذج التي وجدت من هذه الآلات في المقابر كاملة أو على هيئة نماذج مصغرة

وكانت هذه الآلات هي : المطارق (قواديم) - البلط ، الأزاميل - المناشير ، (ولها جميعا - فيما عدا بعض الأزاميل - مقابض خشبية) ، المناقب المختلفة . أما عن المخرطة فلم يكن هناك قطع لها .

ومن المدهش أن كل الحلقات الموحدة على القوائم الخشبية للمقاعد مصنوعة يدويا محاكية الخرط بالمخرطة

ولمقعد من مقبرة توت عنخ آمون قوائم مُحَلَاة بحلقات تشبه الحلقات المصنوعة بالخراطة الحديثة . ولكن لم يُحَقَّق هل صنعت بالخرط أم بالبرد .

ورث القبط عن أجدادهم الأوائل المهارة في الفنون

إن الاهتمام بالثقافة الفنية ينعكس أثره على السلوك الإنساني في إثراء الذوق ، وتدريب الحواس لإدراك العلاقات الجمالية في الأشكال التي تقع عليها حواسه ، حتى تزداد متعته بالحياة .

وأن أهمية الحرف في الحياة الإنسانية ليست تقليدا شكليا للطبيعة وإنما هي في حقيقتها تساعد على إقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة بصورة ما ، ومن هنا ندرك أن الحرف تعلمنا ما الذي نُبحث عنه ، وكيف نراه .

ويمكننا القول بأن مستلزمات الحياة في أي أمة تُلهِم الدارس مادنها لدراسة حضارة تلك الأمة ، وتعرف أذواق أهلها ، ومبلغ تقدمهم وطابعهم وأخلاقيهم . ونستطيع من تلك الدراسة أن نزن عقلية المصمم ، ومدى اتقان الصانع لصناعته .

ومما لا شك فيه أن المصريين هم أقدم الشعوب التي تداولت أشغال التجارة . وتدل الآثار الخشبية الباقية على أن النجار المصري قد مرع في تحميل هذه المنشآت الدينية والمدنية ، والأدوات اللازمة للحياة .



على اختلاف طوائفهم وثقافتهم . . وكيف تأثرت الموجات الحديثة لفن الأثاث . . بالأثاث الشعبي الذي يوفر الراحة والاستقرار ويصنع من الطين أحيانا ومن الأخشاب أحيانا أخرى .

وأضافت الباحثة عصمت عوض في بحثها عن فن الخرط الكثير من المعلومات الدقيقة التي تشرح طريقة صناعته وتجميعها والآلات البسيطة المستخدمة في هذا الفن المكمل لفن العمارة الداخلية في البيت المصري البسيط والغنى على حد سواء .

وتنفرد الباحثة سوسن عامر في بحثها عن الوشم بتسجيل وحدات تصويرية تحمل الرمز والأسطورة والتعبير عن مواقف شجاعة وبطولية في القصص الشعبية المصرية المستمد من أسطورة إيزيس وأوزوريس حتى بطولات عترة بن شداد . . . . . وأخيرا قصة الحب بين حسن ونعيمة . .

كما سجلت رسوم الوشم من لوحات تصويرية تعتبر المرجع الأول لفنانى الوشم عبر التاريخ المصري . .

ويقدم الكاتب الفنان جودت عبد الحميد دراسة ميدانية يحلل فيها الوحدات الزخرفية في بيوت النوبة بمناطقها المتعددة . . ويبين كيف أثرت منطقة الكفور والعرب في تشكيل الوحدات الزخرفية على أهل الجنوب . كما يقدم تسجيلا نادرا لأهم واجهات كانت موجودة في بلاد النوبة قبل غرق المنطقة بمياه السد العالي .

وأياضا سجلت عدسة المصور المصري كل ما أمكن تسجيله في نطاق هذه الدراسات من مظاهر الحياة الشعبية المصرية . . والتي مازالت تملأ وجدان الشعب المصري بالخير والأمل والسلام الدائم .







حرف الخشب بالأسلوب التقليدي

## أنواع الخشب

لقد أظهر الصاع المصريون تفوقاً ملحوظاً وخبرة في دراسة أنواع الأخشاب ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية التي سبق أن استخدموها ، بل لحاوا أيضاً إلى استيراد أحود الأنواع من الخارج ونظراً لتصنيع الأخشاب واستعمالها في أغراض شتى نرى أن يلقي الضوء على بعض أنواع الخشب والمحافظة عليه وكيفية تجهيزه وأنواعه :

- ١ - العمل على وقاية الأخشاب والمحافظ عليها من التعرض لخسائر فادحة نتيجة لبعض الأسباب ( منها التمدد والانكماش )
- ٢ - وتتم الوقاية عن طريق التجفيف ، وهذا يكسبه متانة ويجعله غير صالح بأن يكون مرتعاً خصياً لحياة الطفيليات .
- ٣ - إعداد الخشب للتصنيع : ويتم بشق الأشجار إلى كتل

الصناع . ولقد استخدمت أشغال الخراط المشغولة في كثير من الأغراض لشغل فراغات ، منها السواتر الخشبية ، وفي تحميل المشغولات وحشوات النوافذ والمشربيات

والمشربية هي أصلاً المشربة أي الطاقة الخارجية في البيت القديم التي تشرق على الطريق وتعرف « بالروش » وكانت قاعدتها تستخدم في وضع القلل عليها لتبريد ما بها من ماء ، وكانت تلك الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التي عرفت بخراط المشربة نسبة إلى شرب الماء من تلك القلل . وكان الغرض من تلك المشربيات أن تحجب الحرير عن أطار الحار والمارة في الطريق ، وتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من خلال شبابها إلى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت المشربة مشغولات الخراط المتنوعة الأنماط الفنية ، لتلائم خدمة الأغراض الفنية والحماية

والمشربة لها خصوصيتها وقد اشترك العامل الديني والعامل المناخي في الإيحاء بابتكار أسلوب فني تمتاز به العمارة الإسلامية وأنتج الفنانون تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات الأشكال الهندسية . وللمشربة أجزاء صغيرة الحجم بارزة قليلاً تسمى فانوس المشربة بها نافذة صغيرة بحجم رأس الإنسان تقع إلى أعلى أو إلى الجنب وتسمى خوذة . وقد يضاف هذا الفانوس إلى بعض النوافذ المشغولة بالحشوات .

وتزود المشربيات بحنيات خارجية لوضع أباريق الفخار ، لتبريد ماء الشرب . وعادة توضع المشربيات لتغطي السطح الخارجي للشبابيك أو الشكبة التي تستعمل للحلوس .

وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقسيم كبيرة نسبياً ، تسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء . والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقسيم صغيرة نسبياً لتحقيق الخصوصية .

وقد استخدم الخشب المخروط في مشغولات أخرى غير المشربيات مثل مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والسواتر والدواليب والمقرنصات والأشرطة الكتانية .

ولقد انحدر المستوى الصناعي في مصر في العصر العثماني عندما رحل السلطان سليم الأول عن مصر وأخذ معه العديد من أرباب الحرف والصناعات ، ومنهم الخراطون ، ومما أضعف هذه الصناعة كذلك ، إقبال كاهل الصناع وأصحاب الحرف المختلفة بالضرائب .

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة في مصر إلى وقتنا هذا ، على الرغم من تقلص عدد العمال الحرفيين المهرة المشغولين بهذه الحرفة الحضارية الدقيقة ، ويبقى حتى الخراطين شاهداً على هذه الحرفة في الزمن الماضي .

ويطلق اسم خراط على محترف الخراطة . كما يعرف اسم المكان أو السوق باسم ما اختص به أهله من حرفة مثل الخراطين

● وفي حي الدرب الأحمر - نجد - بيت جمال الدين الذهبي - بحارة حوش قدم - سنة ( ١٦٣٧م ) - المشغولة من شارع المعز لدين الله بالغورية . وبيت زينب خاتون بمطقة الأزهرى

● ويحيى السيدة زينب - يوجد بيت إبراهيم كتحدا الساري - بحارة مونغ . ويحيى الحسين توجد وكالة الغورى وبها العديد من المحلات ، أنشأها قنصوه الغورى

وهناك أيضاً بيوت قديمة أثارها باقية إلى الآن ومنها على سبيل المثال : بيت الست الجردلية الملاصق لحمام ابن طولون . وأنشأ محمود سليم الجزار - عام ١٦٣٦م وقد تحول هذا البيت إلى متحف يضم بعض الآثار الإسلامية .

وأصبحت هذه البيوت - بعد تحديدها - مزاراً للمسوح والزائرين ومن البيوت القديمة أيضاً بيوت الممالك الأثرية برشيد .

وهناك مشغولات خشبية كثيرة الأنواع والأنماط سبقت ظهر وانتشار مشغولات الخراط . ومنها ما يعرف باسم ( أبو جزيير ) وهذا النمط يتم بعمل مساحة من الخشب المفرغ برسوم زخرفية ومسامح أخرى مساوية لها ثم تتطابق المساحتان على شكل تقاطع الوجدار الزخرفية فيتش منها تشكيل بديع وذلك بأسلوب التشبيك وليس بمو لاصقة أو غراء أو مسامير .

وهذه المشغولات تستعمل كنوافذ أو أجزاء من الأبواب و الفراغات المكونة من الزخارف تسمح بدخول الضوء والهواء . الداخل إلى الخارج ، والرؤية المحدودة من الخارج إلى الداخل وهذا النوع من المشغولات مرتفع التكلفة ويحتاج إلى جهد كبير . ول فكر الحرفيون في ابتكار نمط أقل تكلفة وأقل جهداً ويعرف باسم « المنجورة » وتكون الوحدة عبارة عن جزأين يفرغ نصف الجزء ثم يجمع الجزءان لتكوين الشكل وذلك بطريقة التشبيك

ولم يكف الحرفي عن الابتكار في المشغولات الخشبية وتطويرها خضوعاً للناحية الفنية وهي التنسيق في عملية إدخال الضوء المناسب وتلطيف الجو من حرارة الشمس . وأيضاً إدخال الهواء بطريقة صحيحة . كما يسعى بالحفاظ على خصوصية أهل الدار .

ولا يغفل عن إضافة عنصر الزخرفة والابداع في التنسيق وحسن اختيار الوحدات الزخرفية بما يناسب المساحات المشغولة .

إن مشغولات الخراط والنجارة المكتملة لها في البيوت الأثرية أوجدت مميزات في التصميم الداخلي من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات هذه البيوت الأثرية التي كانت مقراً للسكنى - في حينه - وبين تطويع تلك المشغولات الفنية لخدمة البيئة في أشكال وطرز موحدة تابعة من مهرة

والصناعات ، وأظهروا في فن الجارة صفة خاصة تفوقاً ملحوظاً ، وخبرة مع دراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة ، ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها ، والتي سبق أن استخدمها الفراغة من قبل في أعمال الجارة مثل خشب الحمير والنق والسنط والخيل والدوم . بل لحاوا أيضاً إلى استيراد أجود الأنواع من الخارج مثل خشب الأبنوس من بلاد بنط وأثيوبيا وجنوب السودان ، وخشب الحوز والبندق والبلوط من أوروبا وغرب آسيا .

في القرن الثالث عشر عثر على بعض المنازل القبطية ، التي ترخر مشغولات الخراط البلدية ، مثل مجموعة من أبواب خشبية ، وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخراط البلدي عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية ، وكانت تصنع المشربيات عادة من خشب الصنوبر أو الحوز التركي أو الزان . ويدعى استعمالها في مصر في العصر الروماني واستمر إلى يومنا هذا .

وتتكون المشربيات من عدة قطع صغيرة من الخشب المخروط أو النقوش . ولها تصميم خاص يتم وضعه بنظام دقيق بحيث تتكون منها ، عند التركيب ، أشكال هندسية وصلبان .

وقد عثر على قطع كثيرة من الخراط القبطي في أديرة متعددة في مدينة هابو . وكوم إشقوا ، وأسيوط ، وسقارة . ويحفظ المتحف القبطي بمجموعة من الآثار الخشبية القبطية تبين الأطوار التي مرت بها صناعة الجارة وزخرفتها منذ العصر المسيحي حيث يظهر التأثير اليوناني البيزنطي . (١)

استمرت التقاليد القبطية سائدة في صناعة التجارة والصناعات الملحقة بها لزيئتها ، كالحفر والخراط والطعيم ، وبقيت التقاليد القبطية إلى ما بعد الفتح الإسلامي لمصر ، وإلى أن ساد الطراز الإسلامي الذي ظهرت معالمه في القرن الثالث الهجري .

ولم يتم نضح الفنون والزخارف الإسلامية في مصر إلا في أيام ابن طولون ، والزخرفة الطولونية بذت قرية الشبه بالفنون السامرية إلا أن الفنان المصري أضفى عليها شخصيته مما جعلها تبدو وكأنها متكررة .

وفي العصر الفاطمي استمر الفن الإسلامي في تقدمه ، وتنوعت العناصر الفنية من زخارف هندسية ونباتية وغيرها وكلها رسوم تجريدية بعيدة عن محاكاة الطبيعة .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب ولا تزال أثارها موجودة في أحياء القاهرة القديمة . ففي القرن السابع عشر ، والقرن الثامن عشر شيد الكثير من البيوت الأنيقة منها :

● في حي الجمالية - بيت الشيخ محمد أمين السحيمي بالدرب الأصفر وهو يرجع إلى سنة ( ١٦٤٨م )



والأشكال مختلفة السمك والعرض والطول حسب فروع الأخشاب وطبقا للطلبات الواردة .

### ٣ - الأخشاب الشائعة الاستعمال :

لمعرفة مواصفات الأخشاب التي يتوقف عليها اختيارها للتشغيل ، وهذه المواصفات يجب أن تشمل : اللون - الوزن - النسيج الخشبي ، نواحي الاستغلال - المقاسات المتفق عليها . إن الأخشاب التي نستعملها في صناعات نجارة الأثاث ، والحفر والخراط عديدة . تتوقف قيمتها على صفاتها ومميزاتها . ومن تلك الصفات :

إندماج الألياف - استقامتها - جمال تصفيفها - لونها - قلة تعرضها للإصابة بالأمراض - مقاومتها للحشرات - سرعة النمو - ضخامة الساق وارتفاعه - وغير ذلك . ويلاحظ أن الأخشاب

البطيئة النمو ، أليافها متدمجة وأسطحها ناعمة الملمس ، أما السريعة النمو فتحتة الملمس نوعا ما . ( الأخشاب إما محلية بلدية أو مستوردة أجنبية ،

### الأخشاب المحلية

خشب السط : وهو متين جدا وصلب ويميل لونه إلى الإحمرار قريب من خشب الزان ويتغير لونه بعد مدة طويلة ويكون كثير الشق بالأبنوس ويصنع منه بعض الأثاث .

خشب التوت : وهو مائل للإصفرار ، تتخلله بعض الحفلات الحمراء الباهتة اللون . وهو صلب متدمج الألياف ، قابل للصقل ، يصلح لصناعة الأثاث والخراط .

خشب التمر هندي : خشب أصفر ضارب إلى البياض صلب ، يستعمل في صناعة الأثاث .

خشب البق : وهو جيد يصلح في صناعة الأثاث ويمكن لاستعاضة به عن خشب الزان

وأشجار خشب شجر الليمون ، والجوافة ، الجميز والزيتون ، والبلح ، والصنصاف والبقر ، وهذه الأخشاب تستخدم في المشغولات المحروطة الدقيقة الصنع . ولاختلاف ألوانها فقد تشكل في تكوينات خروط ملونة زخرفية

### ٢ - الأخشاب المستوردة

(أ) منها أخشاب لينة سهلة التشغيل مثل

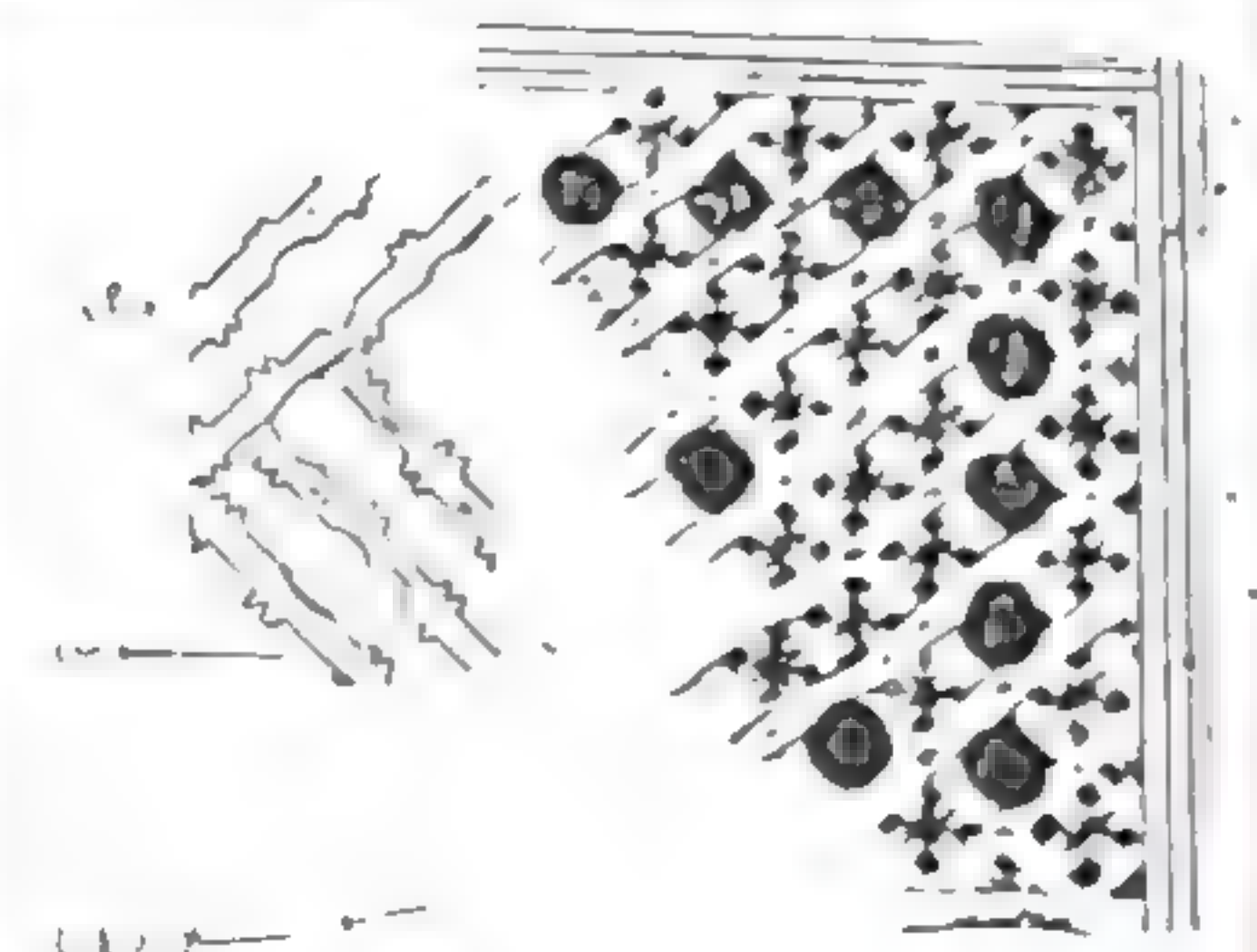
خشب الصنوبر الأحمر وهو متين وخشب الصنوبر الأصفر (الموسكي السويدي) وهو لين سهل التشغيل ويستخدم في نجارة وخراط الخشب في الأثاث .

### (ب) أخشاب صلبة مثل

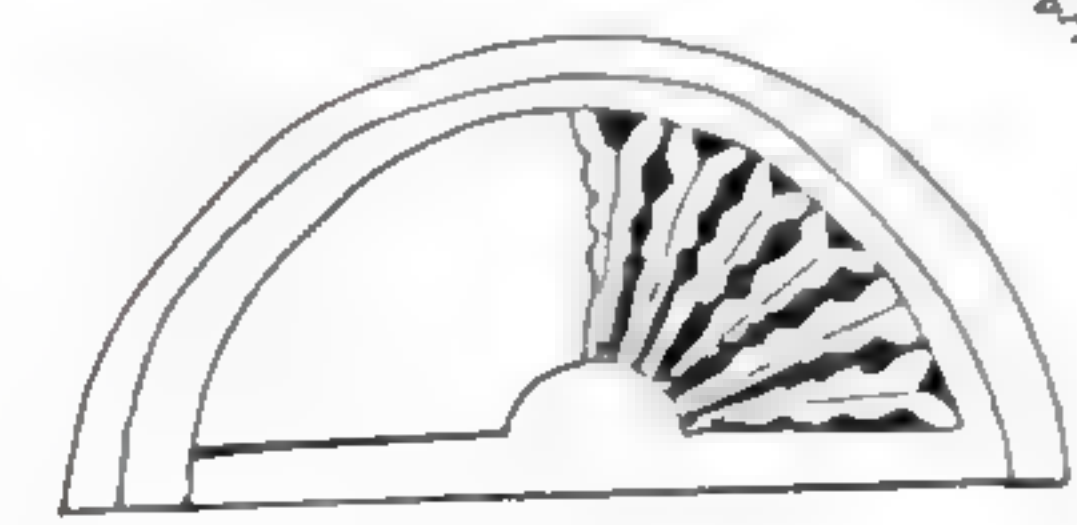
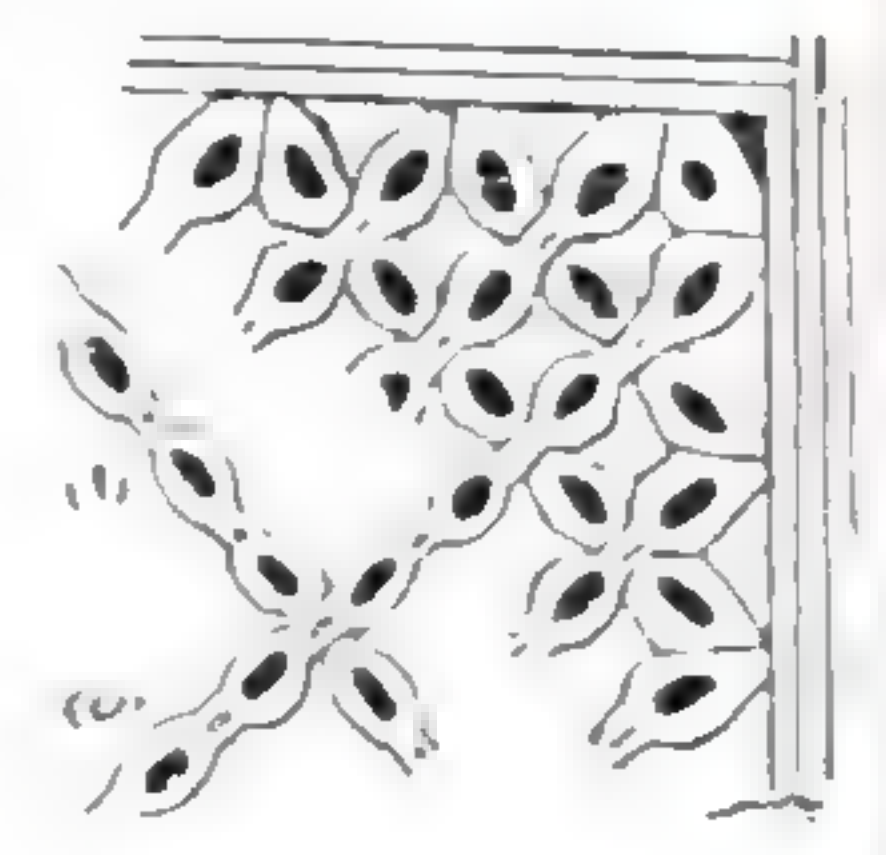
خشب الزان : لونه الأصلي أبيض يميل إلى الإصفرار ، يتحول لونه إلى الإحمرار بعد التخزين والتجفيف . وقالبته للانحناء كبيرة ، وهو مفضل في صناعة وشغل الخراط لأرجل الكراسي والصوان والأثاث الثقيل

خشب الأبنوس : وتختلف أنواعه فمه الأبيض المائل للإصفرار والأحمر والنبي والأحمر والأسود الداكن الذي يؤخذ من قلب الشجرة . وهذا الخشب صلب ويستعمل في الخراطة وقد اكتسب الحرفي مهارات مختلفة وابتكر العديد من الأدوات التي تيسر له عمله ، ولتلائم الحامات المتنوعة من حيث الصلابة واللينة وذلك نتيجة لقيامه بعمل مشغولات الخراط بأنواع الخشب المختلفة

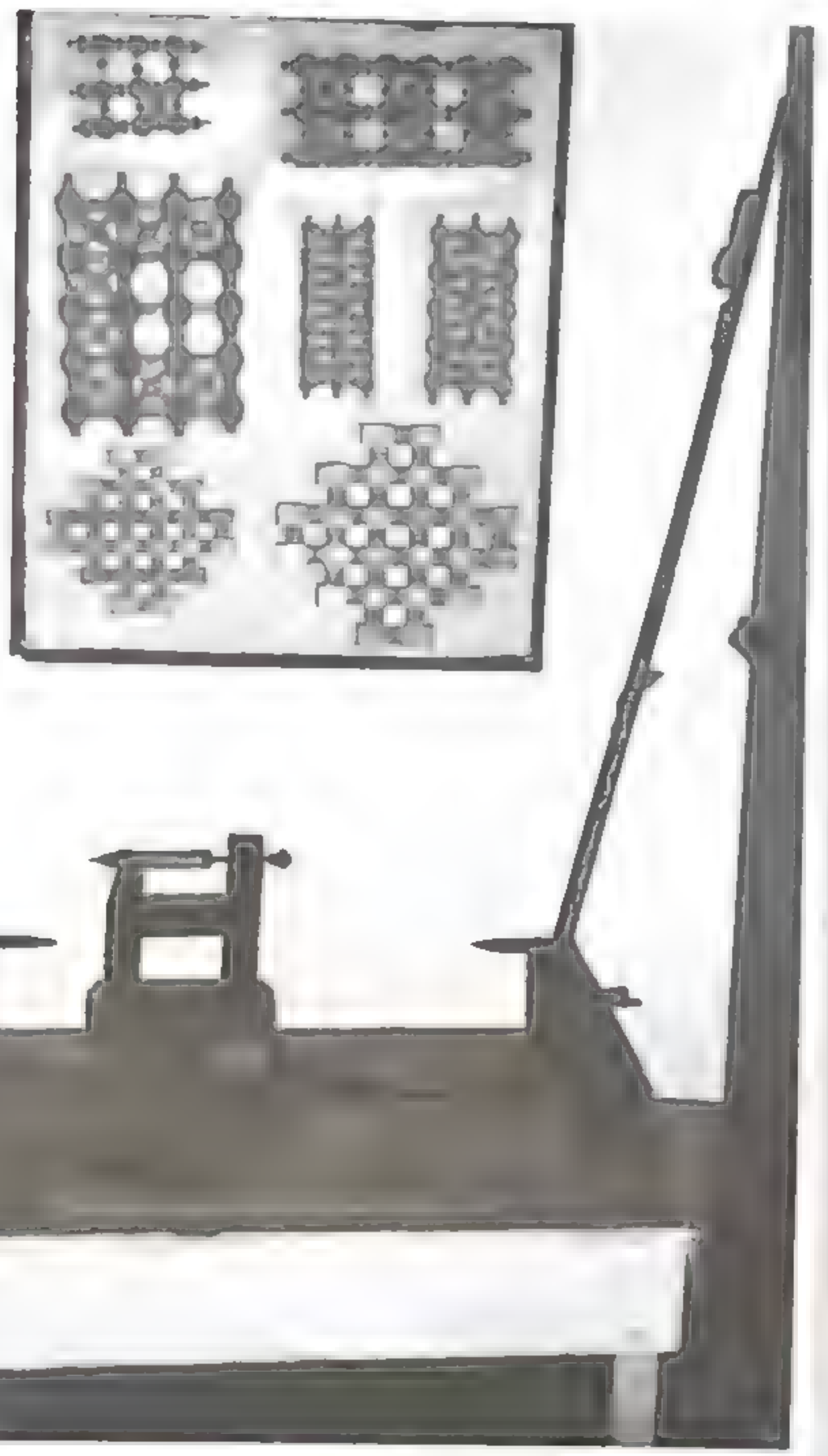
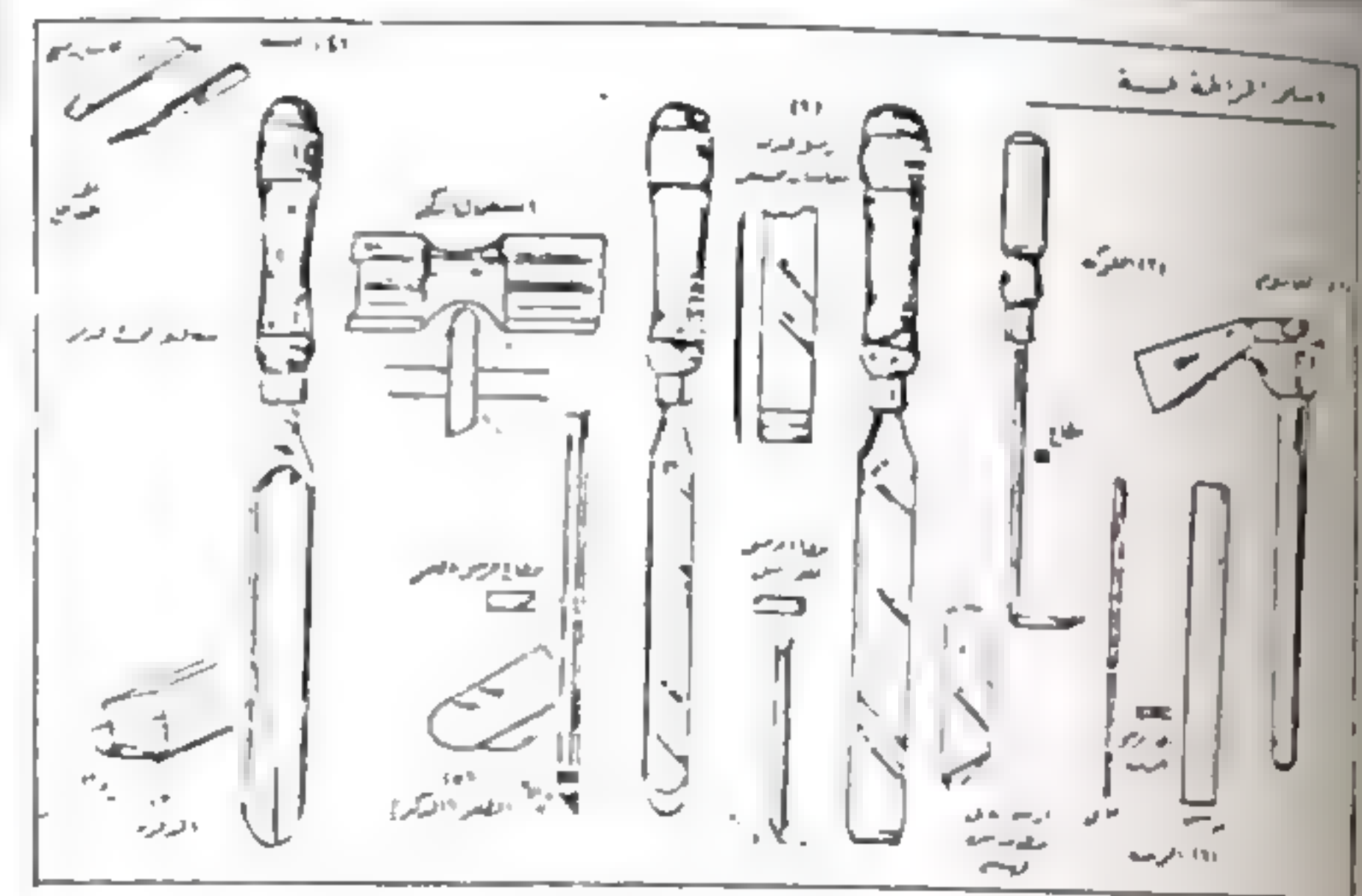
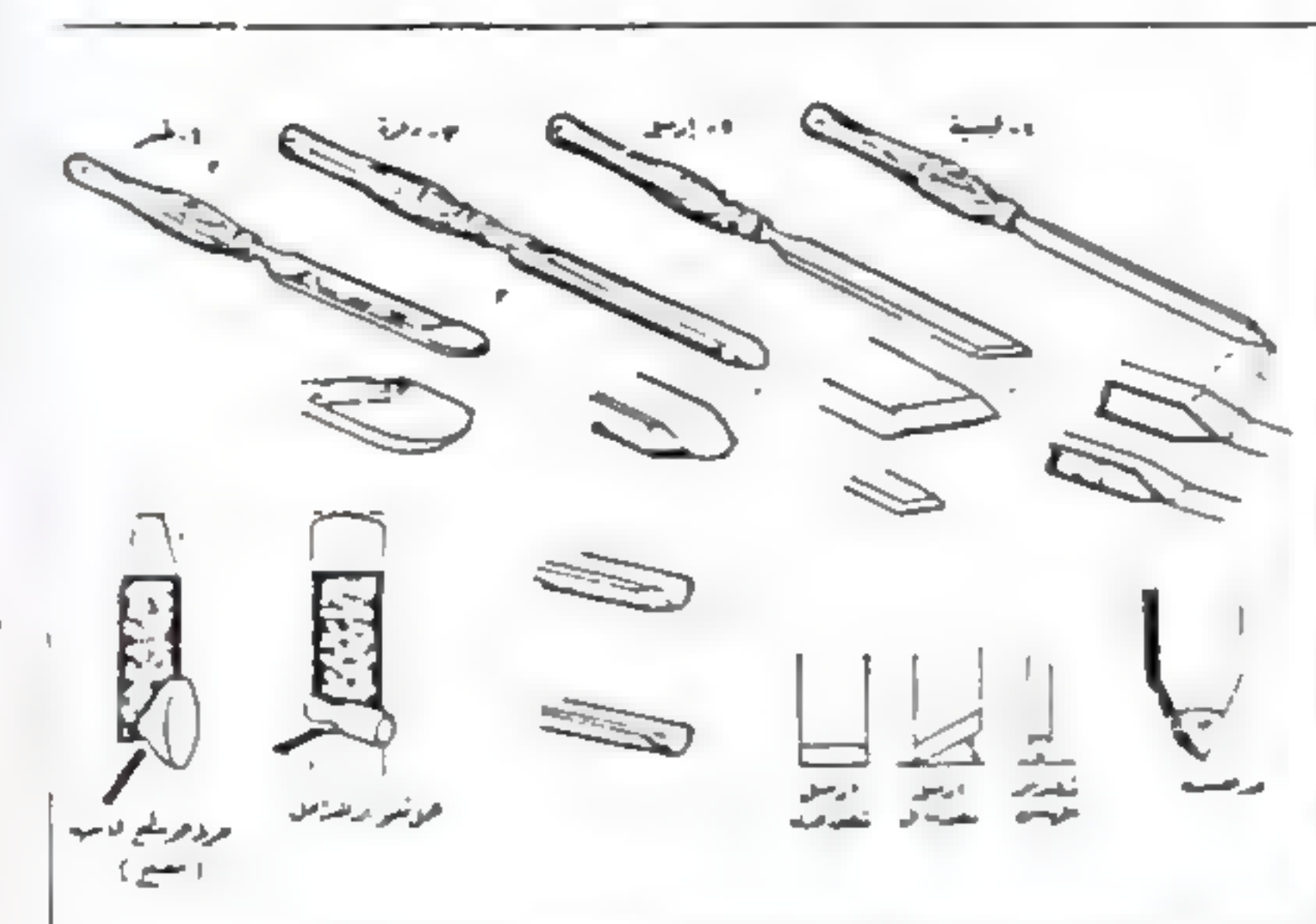
نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نط لبونيزر والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي مطابق المعكوس



نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نط لبونيزر والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي مطابق المعكوس



نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نط لبونيزر والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي مطابق المعكوس





## المعدات المستعملة في خراطة الأخشاب :

- (١) مناشير مختلفة الأشكال والأحجام .
- (٢) لزامل مختلفة الأحجام ، دفر مختلفة الأشكال

(٣) مثاق .

(٤) قوس خشب بطريقة مثبت بطرفه قطعة متحركة تسمى عصفورة (شكل ١٢) ومثبت بالقوس خيط من الطرف الأمامي ويمر بالعصفورة .

(٥) أدوات للقياس (سندو، مجزأ، مخق

(٦) المخرطة البلدية

هي عبارة عن لوحة من الخشب كقاعدة مثبت عليها قطعة خشب كبيرة تسمى «فخلة» ، ويتحرك إلى جانبها قطعة خشب أخرى من الجانب الآخر مثبت بها عمود من الحديد يسمى

«إيدان» وEdaane ومثبت بطرف كل من الفخذين قضيب من الحديد مدبب في الأطراف المواجهة ويسمى «غرابان» يوضع بينهما قطعة الخشب المجهزة حسب المقاس لخراطها وتسمى قبل التشغيل «عابر» .

## مراحل العمل :

(١) تجهيز الخشب المراد خراطه ، تنظيفه وقطعه بأطوال وصمك مناسب للعرض والشكل المطلوب . ويسمى الجزء أو القطعة الواحدة «عابر» .

(٢) عمل مقياس للشكل المطلوب بواسطة أدوات القياس «سندو» على هذا العابر .

(٣) تثبيت العابرين الغرابين في المخرطة بعد لف خيط القوس لفة واحدة لإحداث الاستدارة أثناء دوران القوس .

(٤) تثبيت الأزامل المناسب على العابر في أثناء الدوران لعملية الحفر على العابر .

(٥) القوس يتحرك إلى الأمام والخلف فيعمل على دوران العابرين الشئ المذبذب «الغرابين» في المخرطة .

(٦) يتحكم الخراط في تحريك القوس بيده اليمنى والأزامل بيده اليسرى ، وبأصابع قدمه يستعين أيضا في الضغط على الأزامل المستعمل .

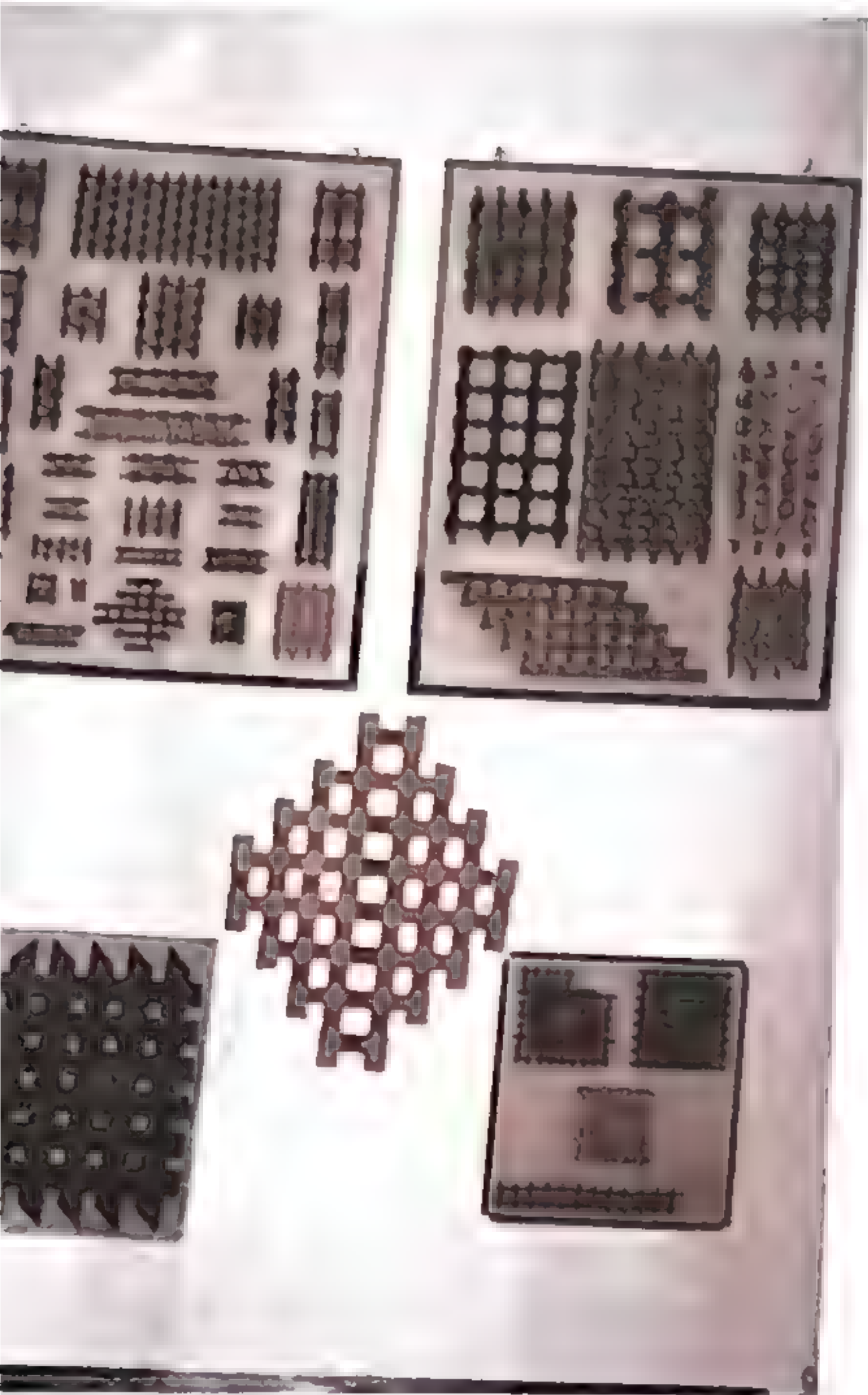
(٧) ومن التشكيل يتبع عدة أنواع حسب رغبة الخراط ، وهو ما يطلق عليه «عابر مخروز» ، ويكون على شكل عدة خرزات ، وه «عابر فراخ» أي خرط رفيع . وهذا يستعمل بعد تقطيعه في ربط «عواير المخروز» إلى وحدات زخرفية لتكوين طرز وأنماط الخرط المختلفة بطريقة التشبيك ويراعى عند تقطيع «عابر الفراخ» ، والقطعة

تسمى «فراخ» أن يكون له طرف من كل ناحية تسمى لسان وذلك لعملية التشبيك

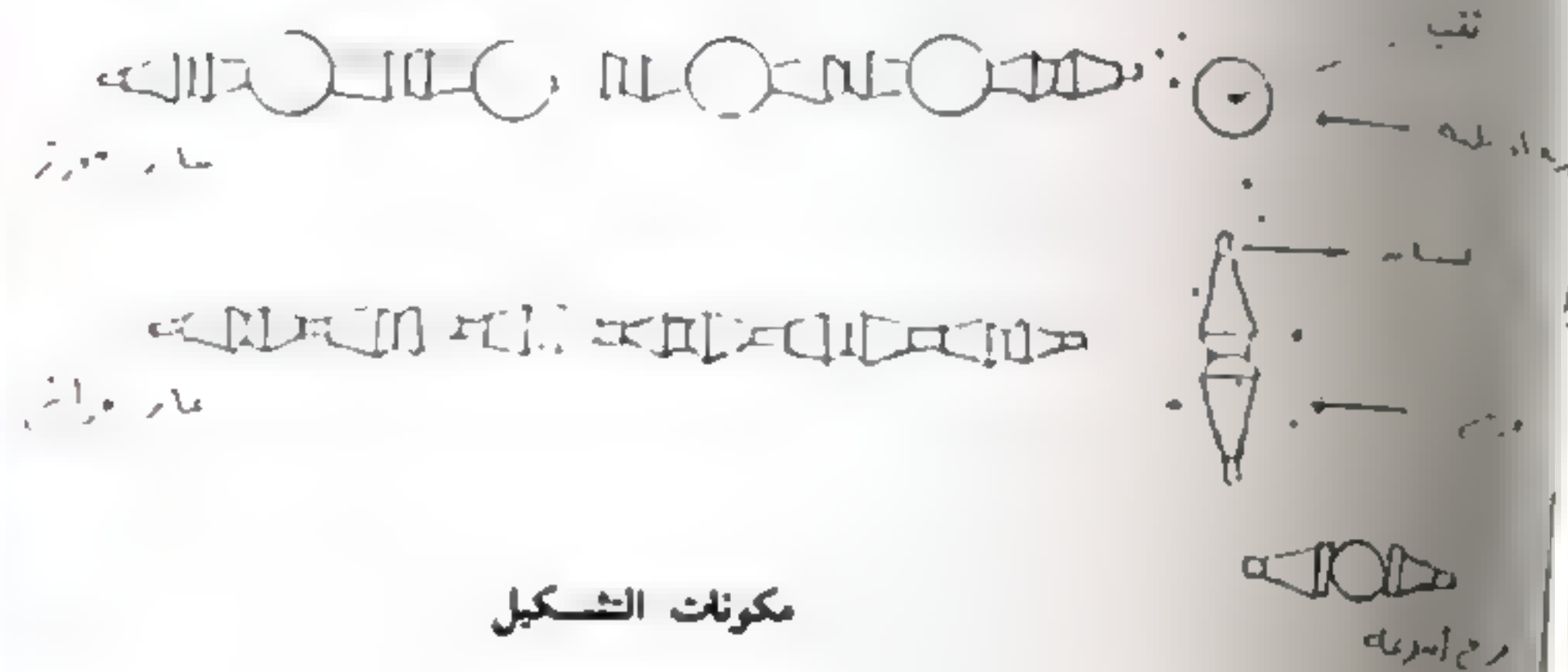
(٨) ثقب الخرزات بالثقاب اليدوي والمثاقب عازة عن قائمين من الخشب ، أي يرواز بسيط من الخشب يحفره

الخراط ، لتشغيل مثقاب صغير ذي بنط رفيع لعمل وسط الثقوب الصغيرة المتعددة التي في مخزوات وفراخ المشربية وغيرها من الأجزاء الدقيقة التي تصادف حراط الخشب

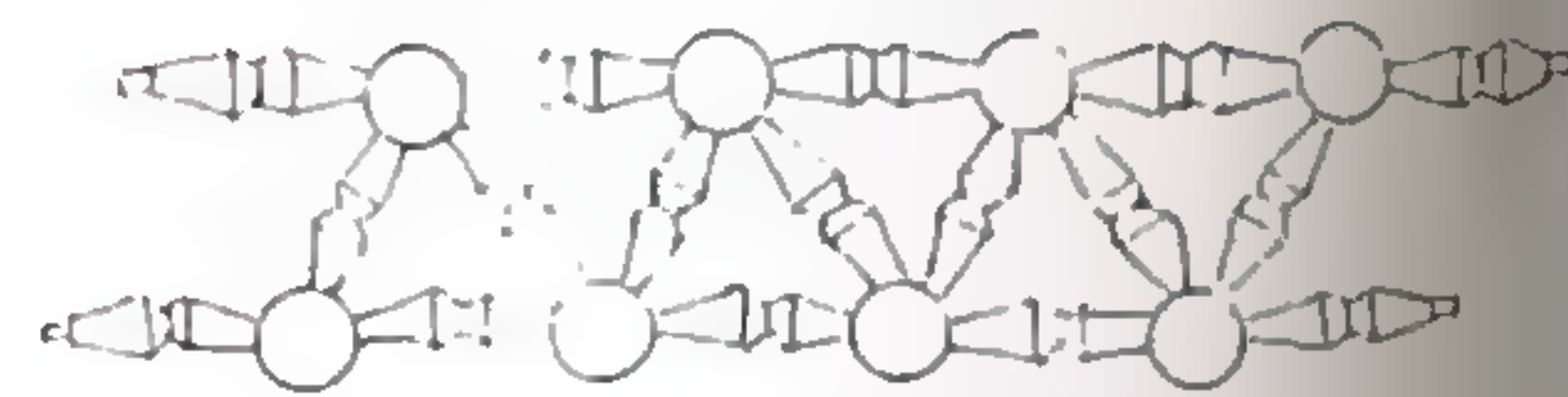
(٩) تعمل الثقوب ماسة لسلك اللسان الموجود بالفراخ ، أيضا في المكان المناسب ليتم التجميع للشكل بين المحرز والمراج ويسمى ساعات ثمانية ويمكن عمل أشكال أخرى نفس الخطوات



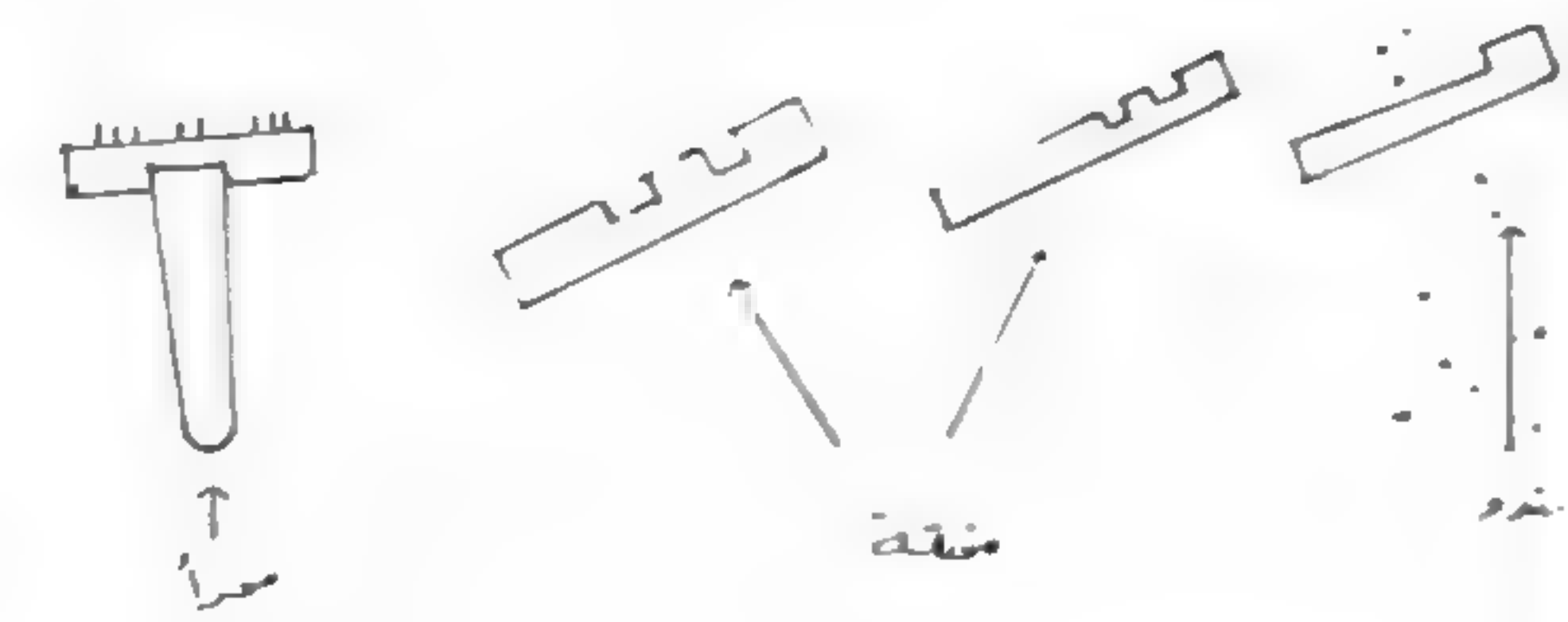
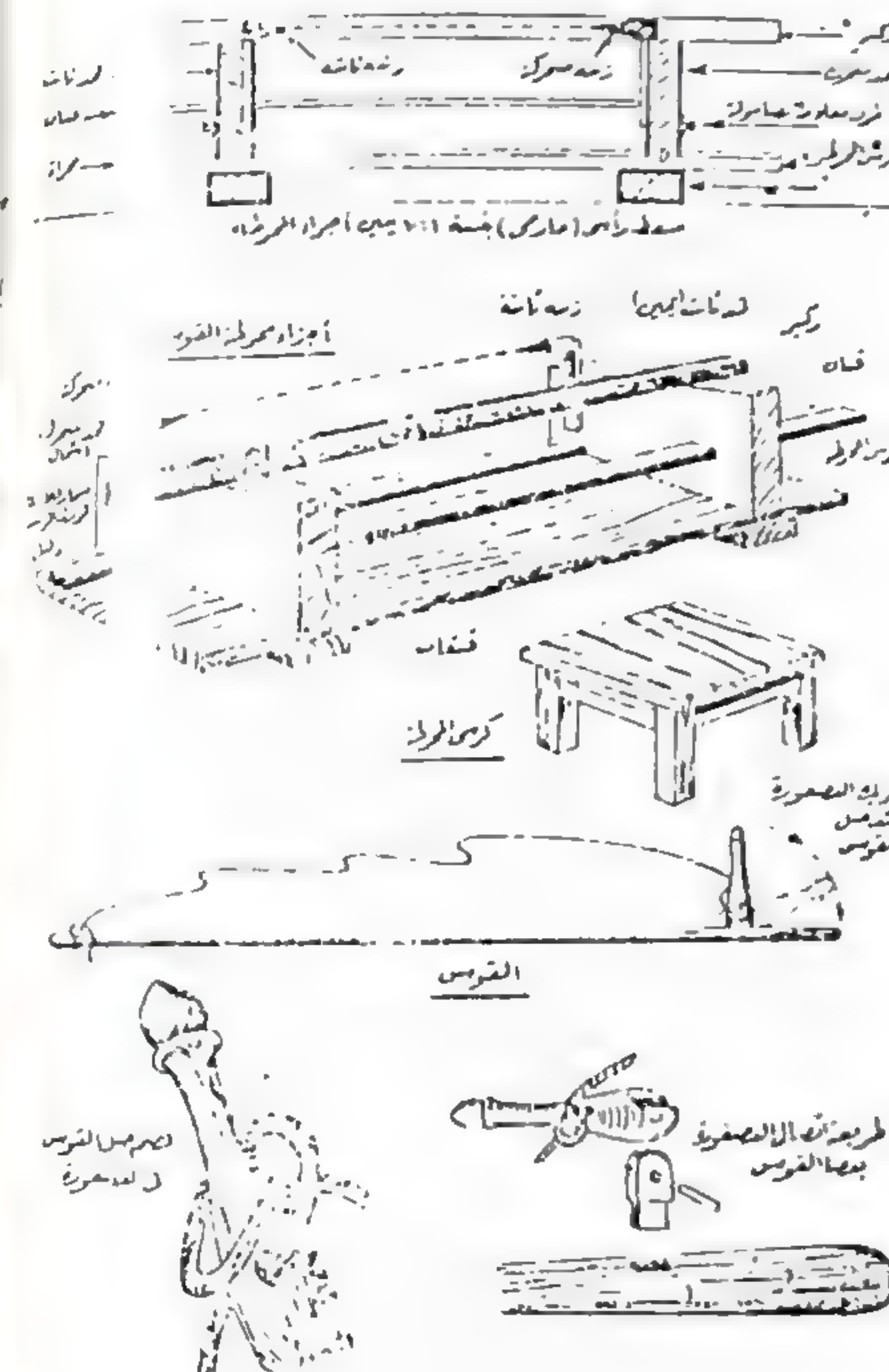
نموذج لأشغال خشبية



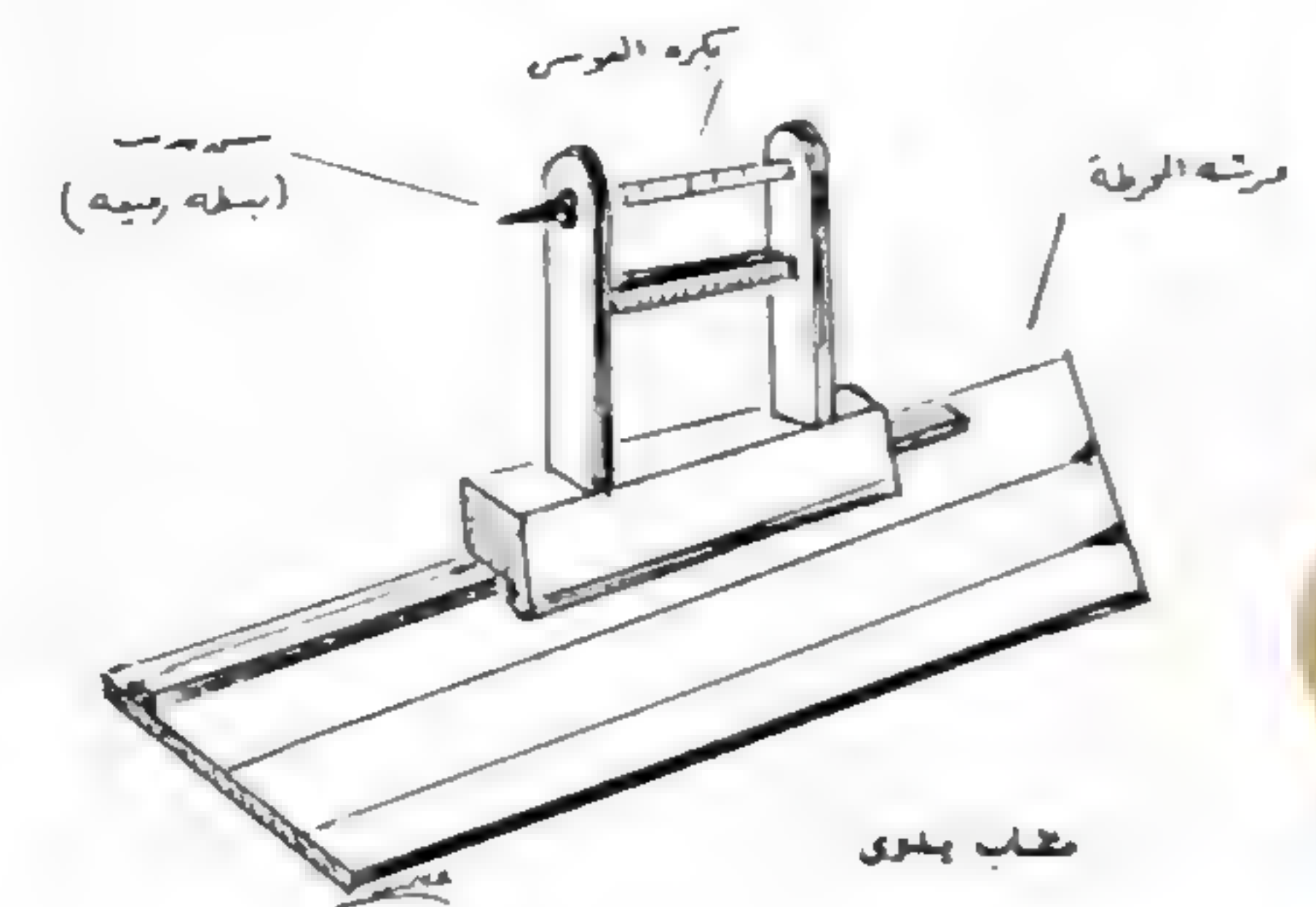
مكونات التشكيل



ساعات وثمانيات



لغات قياس



مثاق بلدي



الأخشاب تكتمل صيفا لجفاف الطقس وحرارته ، وتتمدد في رطوبة الجو شتاء . وبما أن هذه المخروطة يتم تجميعها دون استعمال المسامير أو الغراء في تثبيتها نجده يترك بين كل حشوة وأخرى مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش ، وقد يأخذ الخراط الحيلة في أول الأمر بأن يترك الخشب قبل شغله معرضا للشمس فترة كافية حتى يحف من أي رطوبة

وبعد تجميع مساحة مشغولات الخراط المطلوبة ، يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجي « البرواز » ويلصقها فيه بالغراء ويكون بعد ذلك باقي أجزاء الشكل ولكن مثلا كرسيا أو منضدة أو غيره .

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التي يستعملها الخراط وكذلك كل أنواع الأخشاب ، فعرض الأخشاب تكون لينة مثل خشب الليمون والحوافة ، ولذا تستعمل في الخراط الدقيق ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع . أما الخشب الزان مثلا فيستعمل للخراط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير

وقد أبدع الخراطون في عمل وحدات زخرفية من الخراط المختلف في الشكل واللون ، بإدماج ألوان الأخشاب في عمل واحد ، فمثلا جمع بين خراط من خشب الليمون ذي اللون الأصفر مع خراط من خشب الحوافة ذي اللون الأحمر في تكوين زخرفي ، وقد يجمع بين خراط من خشب الأبنوس الغامق مع خراط من سن القيل الفاتح .

## أنواع خراطة الأخشاب

### ١ - الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خراط أرجل الكراسي والمناضد والأثاث عموما . وخراط الحواجز والأعمدة المستعملة في حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خراط الثريات الخشبية وأيضا خراط البرامق ( وهي شكل القلة ) .

ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة السياج الخشبي المخروط الموجود في جامع المارداني بالتيانة . وهناك خراط صهرجي ويستخدم في النوافذ المطلة على الممرات الداخلية ، لأنها واسعة وتمنع فرصة لدخول الهواء والضوء ، ومنها صهرجي عدل وصهرجي مائل .

### ٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخراط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف أشكالها وأنواعها وخصوصها ، كما تختلف مقاسات الجيات والفصوص المخروطة مثل المسدس ( سبكات - ثمانية ) ، ومسدس بشاراة واحدة ، ومسدس بشراتين .

وطراز ميموني ومنه الميموني العدل ، والميموني المائل بزاوية ٤٥ درجة ، والميموني بيلة ، ميموني أو ما يشبه الميموني ولكن الوحدة على شكل يضاوي أو مسدسة الأضلاع وطراز كتاشي منها

« الصليب الفاصي » ، « الصليب الملبان » ، « صليب مقلوب » . وخراط « أبو وردة » ( يكون بعد التجميع شكل وردة ) ، وخراط العريجة وخراط « أبو شروان » وخراط « أبو قردان » وهو خراط رفيع ، ملمسه ناعم صغير عبارة عن تعشيقات متداخلة تشبه نوعا من خراط الصليب الملبان . وهناك نوع اسمه المتلونة ، وهو على شكل مثلث مكون من ثلاثة أضلاع تتجمع بفرخ « أنبوعة » ويعطى شكلا هندسيا .

وأيضا خراط العرناس وهو يشبه القلة وهو رفيع . وخراط قلة يستخدم في شغل مساحات مستطيلة وتسمى كذلك لأنه يشبه القلة الشعبية .

وهناك وحدات خراط للتجميل والربط بين الوحدات منه

١ - الزقاق : وهي عبارة عن مخزنتين اثنتين المكن بالحثوات وتتجمع في ركن من منضدة مثلا ، والحثوات عبارة مجموعة « فراخ » .

وهناك نوع يعرف بالأكرة وآخر شرارة وهما في خراط المسدس وحده . كما توجد اللعقة وهي عبارة عن نصف خروزة ونصف مستعمل في بعض الأركان لاستكمال الشكل ، وهناك كذلك وحدة مستقلة تسمى قمقم لتزين أطراف البرواز أو نهايات المشغولات وم تشكيلات مختلفة تبعا لوضعها في المشغولات .

أما الخراط الحلزوني فلا يستعمل إلا في الأعمدة ولا يصلح تجميعه في الخراط العربي وهناك حلية لتجميل البراويز أو غيرها تسمى « شرقة » .

وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة الواسعة في إطار واحد . فترى في وسط الإطار حشوة دقيقة الخراط مع ضيقة الميون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل أو حيوان أو طائر أو آنية وتحيط بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية واسعة الميون وقد استعمل في كلتا الحشوتين نوعان متباينان من الأخشاب مثل البقس والليمون ( وهما من الأخشاب الفاتحة اللون ) والساج الهندي والأبنوس ( وهما من الأخشاب الغامقة اللون ) وذلك لكي تظهر معالم الزخرفة نتيجة لتباين اللون .

كانت حرفة الخراط ، بل التجارة عموما ضمن الحرف التي تجمعت داخل شياخات ، لكل مهنة شيخ . ويتقدم الصانع لشيخ الحرفة بمخروط من تصميمه فيطلع عليه الشيخ ويراجع من حيث الشكل الهندسي والفتى ، ثم يطلق عليه اسم الصانع الذي ذاع صيته في هذا الشكل وذلك لبراعته في إنجازها ، فقد يطلق عليه لقب الصهارجي وهو لقب موجود في عائلة الصهارجي أولقب ميموني نسبة لصانع في قرية من الشرقية اسمها ميمون .

وهناك نوع من الخراط على شكل « أبو شروان » وهو يشبه أصابع رجل الحمام .

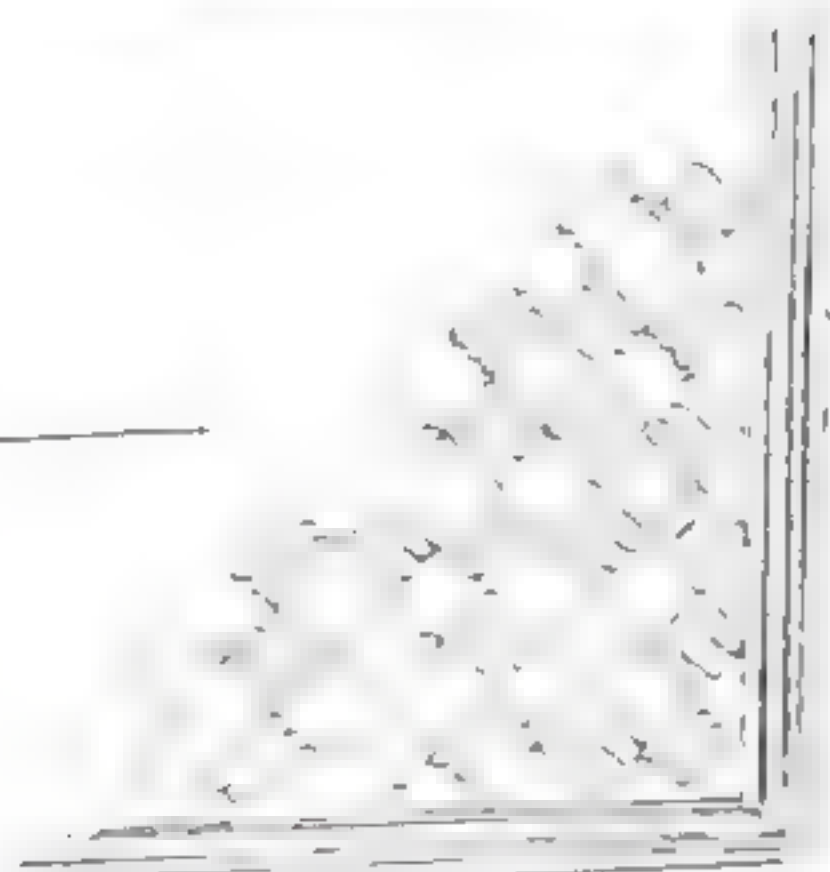
ميمون بيلة



ميمون عدل



ميمون عائل بزاوية



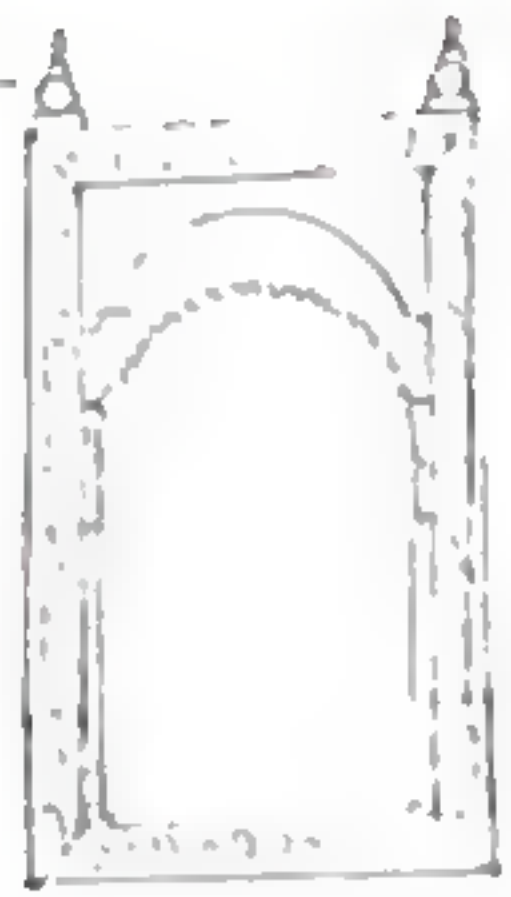
طراز ميموني

قمقم

شرقة

عمود

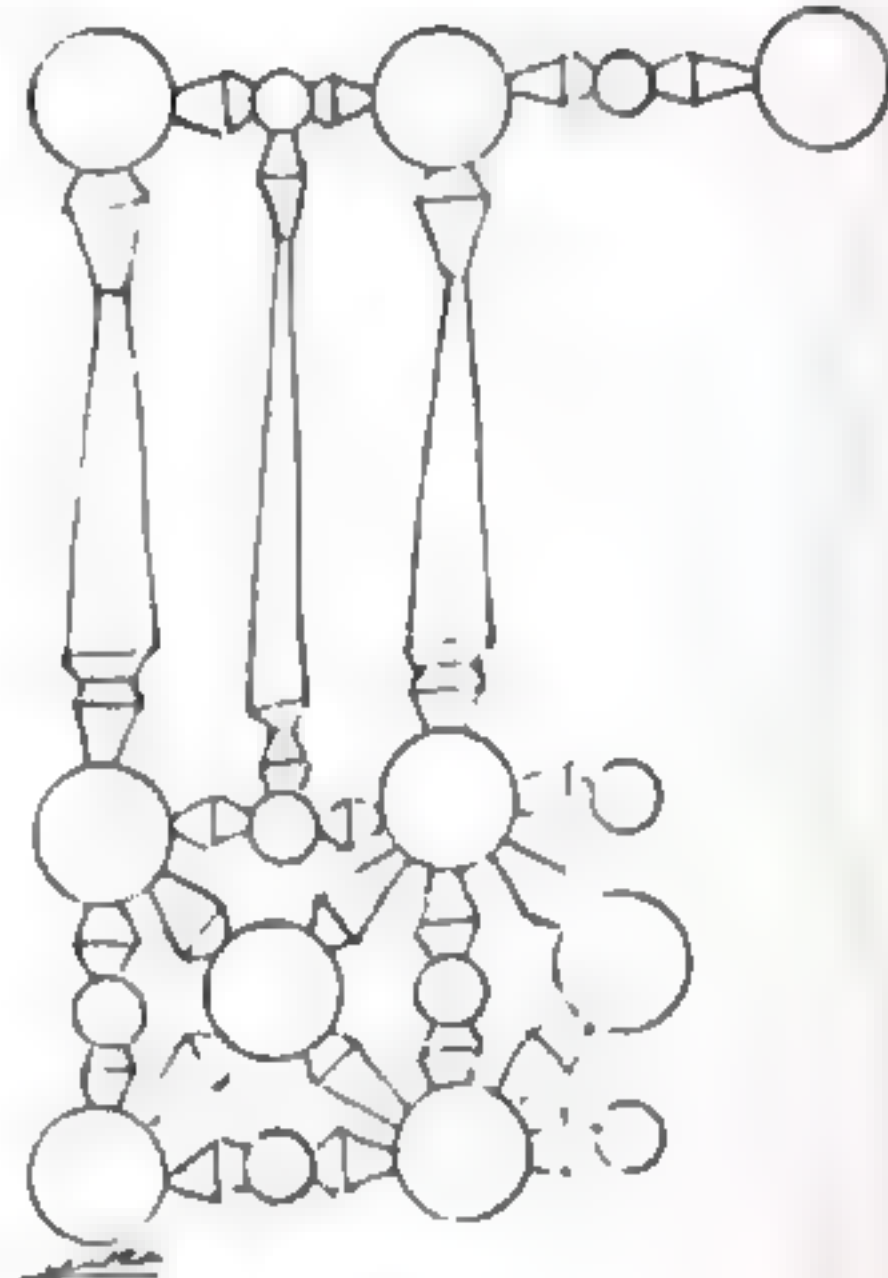
برواز



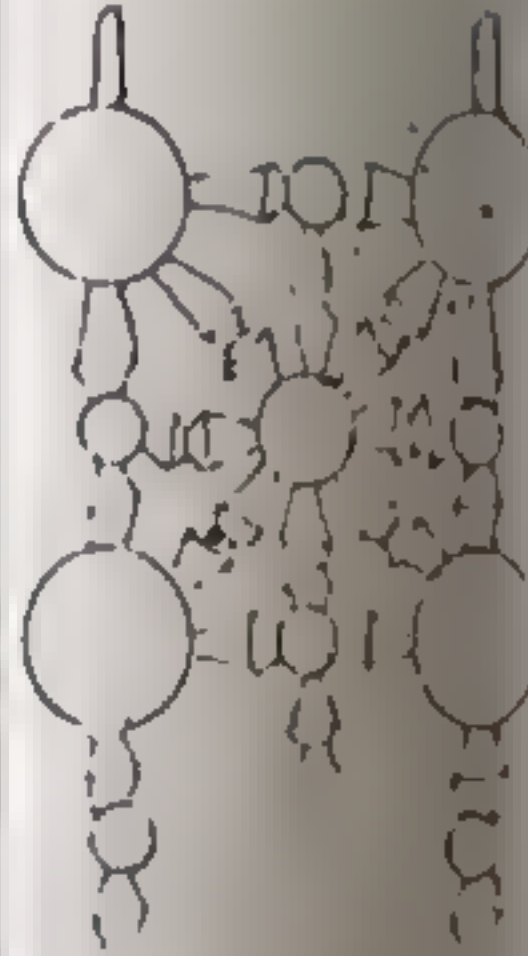
قلة قلة عرناس



صليب فاض



صليب ملبان





ولقد أوجدت مشغولات النجارة والخرط في البيوت الأثرية مبتكرات في التصميمات الخارجية والداخلية غاية في الجمال والانتقاد وصحلت لمصر دورها الحضارى في مجال الحرف الشعبية

ومن أهم البيوت التى أقيمت على النمط المملوكى خلال الحكم العثمانى في مصر (١٥١٧-١٨٠٥ م) بيوت الممالك الأثرية برشيد ، وهذه لها تصميم خاص يغاير تصميم بيوت القاهرة القديمة ، فالمشغولات الخشبية بتلك البيوت الأثرية (على وجه الخصوص) أوجدت مبتكرات في التصميم الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية فية

#### المشربية في بيوت رشيد

وهي تبرز عن حدار الحائط الحائى للبيت . وتقام على كابولى خشى تعلوها « برنيطة » مزخرفة بالحلقات

وتقسم واجهة المشربية إلى العديد من حشوات الخرط المتروخ ، ويكون الشكل السفلى من الواجهة زخارفه منفذة بطريقة التفريخ ويعملوها برامق الخرط الخشبي التى تحمل عقودا إسلامية .

كما أن الصانع لم ينس الناحية الجمالية الزخرفية التى تعتمد على المشغولات وعليها عدة زخارف تشبه المقرنصات على المساحة التى تغطي مسك الخشب الذى يحمل المشربية

وليس غريبا أن تمتد هذه المظاهر الفنية إلى رشيد ، فانتشار الثقافات وعلى الأخص الفنية يعد طبيعيا ، وفضلا عن هذا فإن مدينة رشيد تعد ميناء حيويا على شاطئ البحر الأبيض ، وقد تأثر مستوطنوها بمعرفتها وبالأفنديين إليها . ولكن هذا لم يحل دون الحفاظ على نقاوة صاغتها المحلية وحرفها البنية سواء كانت نجارة أم حدادة أم عمارة . ويشهد على هذا تصميمات بيوت رشيد ، مما يؤكد وجود حرفيين على درجة كبيرة من الخبرة سواء أكانوا داخل نقابات أم غيرها .

وتلك الآثار التى وجدت داخل البيوت مثل الدكك الخشبية الثابتة ، وتصميم الحشوات الخشبية وارتباطها بالنمط المعماري ، وتقطيع وتشكيل الأخشاب التى تستند إلى خبرات علمية متطورة ، لتنفيذ قواعد رياضية لتطويع الأخشاب بما يخدم النمط المعماري للبيت كالأبواب والتوافذ والستر والسياج والمشربيات وغيرها . وذلك من خلال رسوم مسقة أو تصميمات أولية قبل التنفيذ .

والخرطة المستخدمة في بيوت رشيد هي الخرطة البلدية الواسعة والدقيقة . وكانت الخرطة تتم بواسطة المخارط البلدية اليدوية . وقد لوحظ في الآونة الأخيرة أن المخرطة البلدية أو المخرطة اليدوية كادت أن تندثر ، وذلك لظهور الآلة الكهربائية الحديثة التى تعد في الحقيقة تطورا للمخرطة البلدية إذ لا تختلف عنها ، والغرض من استعمالها مسايرة العصر والرغبة في تحقيق الكم السريع . فعمل سير

الموتور الكهربائى في إدارة قطعة الخشب المراد خرطها والذي يقابل عمل شد القوس في المخرطة البلدية كان له أثر في تغيير القليل من شكل المخرطة البلدية التى كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محنى الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى .

فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل على الخراط الجلوس العادى للعمل على المخرطة .

وقد ذكر الحرفى سعيد حسن أبوزيد إن صاحب ورشة خراطة قديمة بالسكركية بحى تحت الريع وبوابة المتولى ، أن العمل اليدوى أو المخرطة البلدية تنح ما لا يزيد عن ٢٥٪ من العمل الآلى ، أى المخرطة الكهربائية ، وأضاف بأنه قبل دخول المخرطة الكهربائية كان هناك محاولات لتطوير المخرطة اليدوية ، وذلك بعد العمل على المخرطة البلدية اليدوية سنين طويلة وبعد المعاناة الطويلة من أضرارها نتيجة الحلة المنحنية أثناء العمل ، فمنذ ثمانين عاما أو أكثر ، بدأت فكرة تطوير المخرطة بأن أضيفت إليها عجلة تشبه عجلة الدراجة ، لتعمل بدلا من القوس ، على أن يقوم بإدارتها شخص يساعد الخراط الذى يعمل بيديه بالإزميل وهو جالس معتدل دون استعمال رجله كما في المخرطة القديمة . وعند وصول الكهرباء واستعمالها فى الحى منذ سنة ١٩٥٤ ، تم تطوير المخرطة بدلا من العجلة التى يديرها عتال بالأجرة إلى سير من المطاط يديره موتور كهربائى بدرجة أكثر سرعة . وكان ذلك من الأسباب التى ساهمت في اختفاء الكثير من المخارط اليدوية ، وإن كانت وما تزال المخرطة اليدوية موجودة بالأقاليم والأرياف التى لم تصل إليها الكهرباء .

#### والمخرطة الكهربائية :

عارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة والتركيب كلها من الحديد . طرفها أو القائم الأيسر به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائى ومن الوجهة الداخلية يوجد سن مذهب يسمى غراب أو « زنب » والقائم الثانى به عمود أفقى متحرك ينتهى طرفه المقابل لسن القائم الأول بسن مذهب يسمى غراب أو « زنب » يثبت عابر الخشب المراد شغله بين السنين « الزنيتين » . وعند تشغيل الموتور الكهربائى يدار عابر الخشب أمام الخراط فيعمل بالإزميل على الحفر المطلوب ، وأيضا بالدفء المناسب ونوع الخشب والشكل المطلوب خرطه . فمثلا يعمل مجموعة من عوابر المخارط ومجموعة من عوابر الفراع ليكون منها وحدات الخرط المختلفة . ولا بد من نقب المخارط لعملية التجميع كما هو متبع بطريقة الخرط البلدية ، ولذا

مشربية من بيت السحيمي بالجمالية ←



## الزجاج الشعبي

بقلم : ملك السيد مرسى

بلغ ما كانت تتحه مصر من المصنوعات الزجاجية حدا من الإنقاذ والوفرة حتى إن حانبا من أموال الضرائب المفروضة على مصر التي كانت ترسل سنويا إلى روما كان يجنى عينا من الزجاج المصري . كما قيل أن الإمبراطور ( نيرون ) قد دفع خمسين جنيها ذهبيا لثمنه للكويين من الزجاج من صناعة طيبة

وقد تطورت صناعة الزجاج في مصر في العصر الروماني تطورا كبيرا ، نتيجة للتطور الصناعي فقد توصل صناع الزجاج في مصر إلى استخدام أنوية لنفخ الزجاج في الهواء ثم توصلوا بعد ذلك إلى طريقة النفخ في القالب وهما الطريقتان المستخدمتان في مصر حتى اليوم في صناعة الزجاج اليدوي ، وعرفت في ذلك العهد لأول مرة صناعة ألواح النوافذ الزجاجية والفيساء - الحجرية التي استخدمها المصريون القدماء كما استخدم ترصيع الجص بالزجاج في أشكال هندسية بديعة التكوين ، على أن أعظم ما وصلت إليه مصر في صناعة الزجاج منذ العصر الروماني واستمر في العصر البيزنطي وأوائل العصر الإسلامي النوع الذي عرف باسم الألف زهرة MILLFLORI إشارة إلى ألوانه المتعددة وتداخل بعضها في البعض في تكوينات لا إرادية غاية في الجمال .

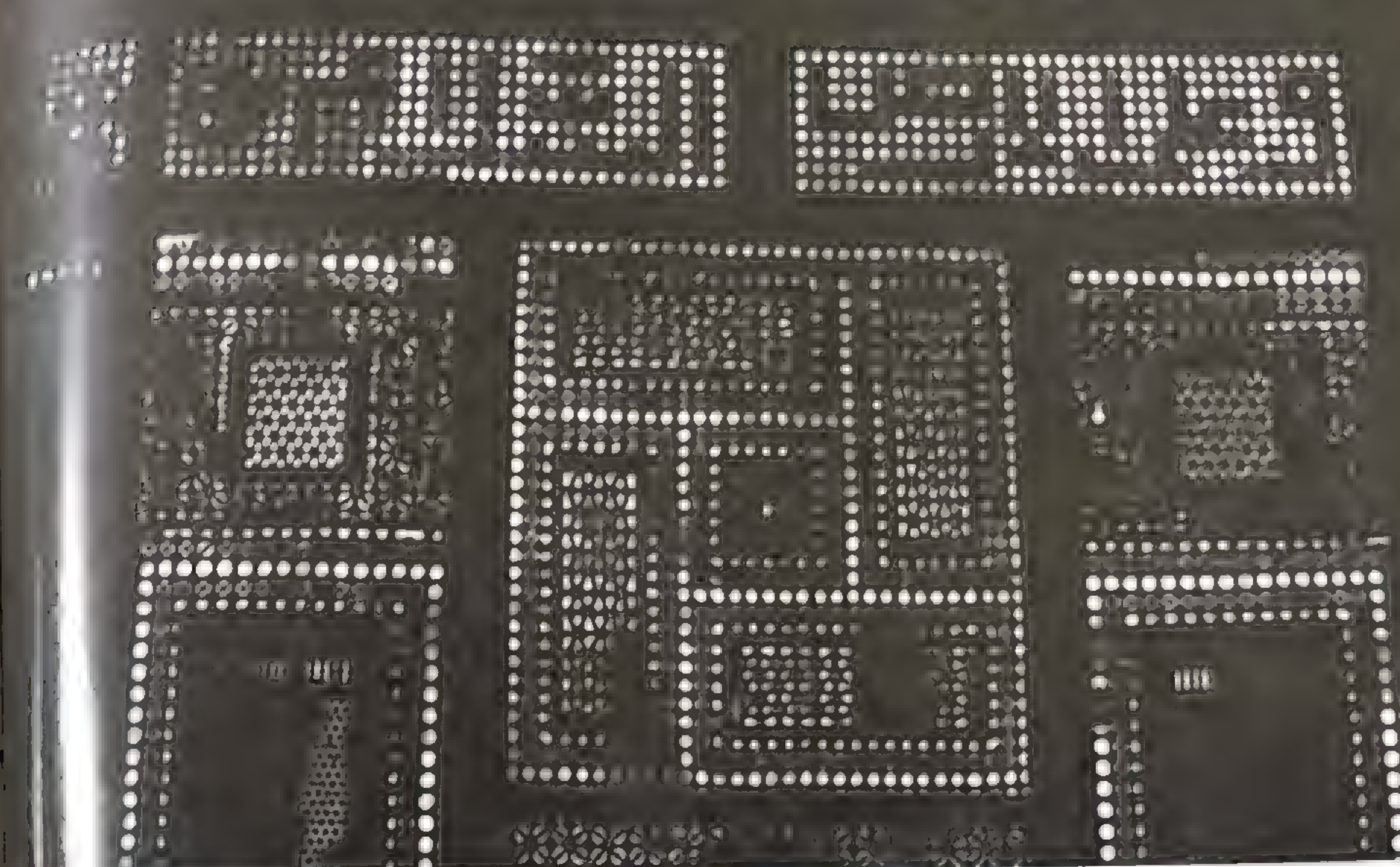
وقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها من باقي الصناعات المصرية قرابة قرنين من الزمان تسير وفق الأساليب التي كانت سائدة فيها من قبل .

أما في العصر العباسي وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء في أوائل القرن الثالث الهجري فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامي واضح فقد اختفت الرسوم الأدمية والحيوانية كما حورت الرسوم النباتية ، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفي واضح .

من المؤكد أن المصريين القدماء هم أول من اخترع صناعة الزجاج ، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة ، تدل على ذلك حبات الخرز وعبون التماثيل ، وكذلك بعض الأواني الزجاجية ، هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج التي عثر عليها في مدينة طيبة والتي يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنحتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة .

كما عثر في تل العمارنة على أفران زجاجية من عهد اخناتون وأخرى في جنوب بحيرة في وادي النطرون يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين ، وإذا كان كثيرا من المؤرخين والأثريين يسيبون اختراع الزجاج إلى سوريا والعراق أو إلى الفينيقيين في لبنان ، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت قيام هذه الصناعة في تلك المناطق .

لقد كان لمدينة الإسكندرية شهرة كبيرة في العصر اليوناني وظلت محتفظة بمكانتها هذه كمركز لصناعة الزجاج في العصر الروماني . وتحدثنا المصادر التاريخية بأن الإمبراطور ( تيريوس ) قد أحضر صناع الزجاج من الإسكندرية ليقموا له أول مصنع للزجاج في روما ، وقد



شربة من المتحف القبطي بالقاهرة

ولقد ازدهرت مشغولات الخرط الدقيقة وانتشرت في هذه الأيام في الأثاث المنزلي بهدف الزخرفة والتجميل بالطراز العربي .

ولقد أبدع الخراطون بمهارة ودقة في إدخال مشغولات الخرط المختلفة الأشكال في زخرفة أيدي العصي المصنوعة من الخشب والأبنوس ، وأواني الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو عظام الحيوانات أو البلاستيك ، وأيضا قواعد الأباжورات والبرفانات الخشبية ، والبراويز الخشبية للمرايا والصور ، وأبدعوا في زخرفة الأرفق وعلب المجوهرات والأزوار وعمل خرزات السج وزخرفة بعض أدوات الموسيقى مثل الربابة والسسمية وغيرها ومشاجب الملابس الحائطية والعمودية ، ودخلت في كثير من الأدوات ( التي يصعب حصرها ) لتجميلها .

وكان ذلك الأبداع والانتشار بمشغولات الخرط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين في تدريب الحرفيين ، وانتشار الوعي وتنمية القدرة الابتكارية في بعض المدارس لتعليم الحرف التقليدية وهو أمر يجب الحفاظ عليه حفاظا على جانب مهم من جوانب الأبداع الشعبي المصري والمتوارث منذ قرون بعيدة .

تم عمل مثقاب بالكهرباء يتم به ثقب المخزرات وتتم عملية التجميع إلى طرز وأنماط الوحدات السابق ذكرها .

إلا أنه يلاحظ فرق في الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفي الماهر في الصناعة .

وبعد تجميع مشغولات الخرط وإضافتها إلى الأماكن المطلوبة في منفذة مثلا أو كرسي أو غير ذلك ، يمكن دهنها بما هو مناسب فتتم أولا بالسفرة ثم يدخن أستر أو يدخن بالوريش للتلميع . وإذا كان هناك مشغولات صدفة في المنفذة فإن « غصم المنفذة » له دهان خاص والمشغولات الصدفة لها دهان خاص بها ومشغولات الخرط أيضا لها دهان خاص بها .

ولابد في هذا المجال من التنويه ببعض الورش الصغيرة القليلة أو النادرة المتخصصة في عملية الترميم للآثار القديمة أو المشغولات القديمة من الخرط اليدوي بالآثاث أو غيره وذلك للحفاظ عليها وتجديد التالف منها ، فيقوم الخراط ، ويعرف باسم « خراط مرمات » ( أي خاص بالترميم ) على استنساخ مشغولات جديدة على نمط الأجزاء السليمة من الخرط كبديل للتألف أو المفقود من المشغولات ، وإعادة الشكل إلى ما كان عليه ، ودعته من جديد .



ولقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الاسلامي (مصر وسوريا والعراق) حتى أصبح من الصعب في كثير من الأحيان سب التحف الزجاجية إلى إقليم محدد إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك ، وقد كانت الإسكندرية والقيوم وحلب وصيدا وصور من أهم مراكز صناعة الزجاج في القرون الأربعة الأولى للإسلام ، كما تميزت متحلات ، تلك الفترة بلونها الأبيض المائل إلى الأخضر مدرجاته

ومن أمثلة الأواني الزجاجية التي وجدت في أوائل العصر الاسلامي دوائر ذات أبدان كروية أو كشرية أو بيضاوية الشكل وذات رقبة طويلة محروطة الشكل تنتهي بفوهة واسعة بضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنوبر لعب السوائل وتزود الدوائر أو القوارير عادة بمفصل لحمله من هذا بالإضافة إلى قنات صغيرة مستديرة أو مفلطحة مما كان يستعمل في حفظ المعطور والكحل ، ولقد كان المسلمون يقبلون على استعمال الأواني الزجاجية إقبالا كبيرا لعنايتهم الكبيرة بالمعطور جريا على سنة نبيهم الكريم الذي كان يعنى بالتطيب والطيب عاية خاصة ، ونشأ مع توجيه فقهاء الدين الذين حضوا على التطيب ثم لاهتمامهم بالعلوم الكيميائية ، الأمر الذي جعل حاجتهم إلى المخازير الزجاجية شديدة ، لاستخدامها في عمل النحاور ونقل السوائل إلى جانب أن الأواني الزجاجية نفسها استهوتهم برويقها ومقاها .

#### طريقة الصناعة

استمر الأسلوب الصاعى والزخرفى منذ لوائل العصر الاسلامي من نفخ في الهواء وتنفخ في القالب لعمل التضلعات والتفصيلات من رسوم هندسية ونباتية وكتابتة التي حلت محل الرسوم الأدمية والحيوانية التي كانت شائعة في العصر الروماني

والزخرفة قد تكون نتيجة للضغط على حدار الإناء بألة خاصة تشبه الملقط بضغطها على حدار الإناء ويتبع من ذلك زخارف غائرة من ناحية وبارزة من الناحية الأخرى ، وقد تكون الزخرفة بالحز أو الحفر أو القطع بواسطة العجلة كما تحدث الزخرفة أيضا بالإضافة ، وتكون هذه الإصافة خيوطا من الزجاج تثبت وهي لينة على حدار الأنية ثم تضغط في الحدار وتسوى بسطح الإناء ، وعندئذ تكون ما يشبه تعاريج الرخام المتعدد الألوان ، وقد تكون الخيوط الزجاجية ملتصقة فقط على الحدار وغير مضغوطة فيه . وقد كانت هذه الطريقة مفضلة عند الفتح الاسلامي لمصر واستمرت محبوبة من الصناع بعد الفتح بعدة من الزمن كذلك استمرت الزخرفة بالختم التي كانت تحتوي غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الأنية أو صانعها أو جمل دعائية

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الاسلامي هو صنع واختام ومكايل وإلى مصر (قرة من شريك) التي ترجع إلى سنة ٩٠ هـ وقد نشأ عليها أسماء الولاة ومقدار الثقل وقد اختلفت هذه الصنع في أشكالها وأحجامها ، فقد تكون أفراسا خفيفة الوزن ، يوزن بها الذهب والفضة والأحجار الكريمة وقد تكون مكعبات ثقيلة الوزن تستخدم للوزن الكبير ، كذلك وجدت أجزاء من الحلى الزجاجية وأدوات التسلية ولعب الأطفال

وقد حظى الزجاج في العصر العباسي بتطور صناعى ورحمى كبير لعل مرجعه هو إقبال الحلفاء على اقتنائه

#### الزجاج ذو البريق المعدنى

تأثر الزجاج المصرى في العصر الطولونى بالزجاج العراقى إلى حد ما ، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبحت تشبه أشكال المعادن التي عرفت باسم ما بعد الساسى كما احتوت على كتابات كوفية وأسماه الأمراء

وقد أقل الزجاجون في العصر العباسى على زخرفة أوانيتهم الزجاجية بأسلوب دهان البريق المعدنى ، وهو مزيج مكون من مواد مختلفة قوامها الكبريت وأكسيد الفضة أو النحاس الأحمر وورادة الحديد وتذاب في الخل أو حامض آخر ، فيتكون من ذلك سائل يستخدم في الرسم ثم يدخل في الإناء في فرن خاص ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كثير . . . . . وعندما يخرج الإناء من الفرن تظهر عليه زخرفة ذات بريق وقد تنوعت ألوان الطلاء المعدنية على سطوح هذه الأواني الزجاجية فمنها ما لون بلون واحد ومنها ما لون بألوان متعددة .

ولقد استغل الزجاجون شغافية جدران الأواني الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الألوان وبعضها بلون آخر بحيث صارت القطعة متألقة بألوان مختلفة جذابة ، وتتغير درجاتها إذا ما نظر إليها من خلال الضوء ، وهذا يدل على المهارة الفنية . وقد صنع الزجاجون المصريون أنواعا أخرى من الزجاج تتميز بأنها رقيقة وشفافة ولونها بألوان جميلة منها الأخضر الزيتونى والأزرق والبفسحى والصلبى بدرجاتها المختلفة . ويلاحظ في بعض هذه الأواني اختلاف ألوان مقابضها أو فوهاتها أو قواعدها عن لون الإناء نفسه . وترجع متحلات هذا النوع إلى القرنين الأول والثانى بعد الهجرة أى السابع والثامن الميلاديين وقد كشفت حفائر القسطاط عن نماذج جميلة منها

وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق عثرت عليها بعنة مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة في حفائرها بمنطقة القسطاط سنة ١٩٦٥ وهى محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ونص الكتابة عليها (بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن على أصلحه الله) وعبد الصمد هو والى مصر سنة ١٥٥ هـ سنة ٧٧٢ م)

وقطعة أخرى عبارة عن قاع إناء محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة عليه كتابة كوفية نصها (مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م) وقد ازدهرت صناعة الزجاج في العصر الفاطمى ازدهارا كبيرا وبخاصة الزخرفة بالبريق المعدنى .

وقد تنوعت وتعددت أشكال الأواني المصنوعة من الزجاج في العصر الفاطمى مثل قطع الشطرنج ومقلمات وزهريات وقعائم ، وانتكرت لعب الأطفال وتمائيل للطيور والحيوانات الزجاجية وقد أضيفت إليها تفاصيل كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها ، ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها في العصر الفاطمى ظهور شخصية الزجاج وذلك بكتابة اسمه على منتجاته .

وأهم مراكز الصناعة في العصور الوسطى هي القسطاط والقيوم والإسكندرية .

#### البللور الصخرى :

وقد شاع في هذا العصر زخرفة الأواني الزجاجية بالمبا وتمويهها بالذهب ، ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذى زخرف بالمينا ، الميل إلى الأخضرار أو الاصفرار أو اللون النفسحى

ولقد تميزت أشكال الأواني بالرشاقة والإنسيابية التي ميزت كل منتجات العصر الأيوبي ، ليس فقط من حيث الشكل بل ومن حيث الزخارف الحيوانية والنباتية . وقد تميز الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتائية المكونة من الحمل الدعائية وكلها مكتوبة بخط النسخ الذى أخذ يحل محل الخط الكوفى

ومن بين الرسوم التي ظهرت على زجاج العصر الأيوبي الرنوك مثل زهرة الزنق والسر

#### الزجاج في العصر المملوكى

لعل من أهم الأواني الزجاجية الممومة بالمينا التي بدأ ظهورها في العصر الأيوبي وازداد انتشارها في العصر المملوكى هي المشكاوات

اشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف المصنوعة من البللور الصخرى وبالرغم من أنه مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل في باب صناعة الزجاج بل تدخل في صناعة النحت والحفر في الأحجار الصلبة إلا أنه اقترن بالزجاج . وفى العصر الفاطمى صنع الزجاجون نوعا من الزجاج السميك يقلدون به البللور الصخرى ورحرفوه بطريقة القطع ، ولا يزال موجودا حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميك على شكل الدلو تعرف باسم كئوس القديسة هدير .

#### الزجاج في العصر الايوبي :

وصلت صناعة الزجاج في مصر والشام في العصر الأيوبي إلى درجة عظيمة من الإزدهار والرقى فلقد سارت هذه الصناعة على نفس الأساليب المتبعة في العصر الفاطمى .

الزجاج صنع ناه لشكر



وأغنية المصاييح الزجاجية المزينة بالذهب والمينا المتعددة الألوان .

وتوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أكبر مجموعة من المشكاوات ، إذ يبلغ عدد ما يقبض منها حوالي ثمانين مشكاه مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف وتحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية وآيات قرآنية مثل ما جاء في

سورة النور من قوله تعالى ( الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة ... ) إلى آخر الآية الكريمة . ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت أسماها من كلمة المشكاة في الآية الكريمة . وقد بذل الزاحون غاية جهدهم في زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم إلى ذلك حماسة دينية

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين إثنان وعشرون مشكاة وزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبي سعيد يرقوق من القرن ( ١٥ م ) هذا غير المجموعات الخاصة الموحدة بصغر وخارجها في متاحف العالم

أما عن أشكال المشكاوات فلعمل الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية :

الورقة وهي مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة وتضيق قليلا عند إتصافها بالبدن من أسفل حيث تلتحم بالبدن ، وهو إما كروي أو بيضاوي أو يكون متفخفا في الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالورقة من أسفل . والجزء الثالث القاعدة وهي مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب ، وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو أدان ، وقد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تحتحم كلها عند كرة بيضاوية تشبه بيضة العامة من الزجاج أو من الخزف أو بيضة عام حقيقة ، وتخرج من أعلاها سلسلة تثبت في السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجري ( ١٤ ميلادي ) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكي أو آيات قرآنية لاستعمالها في إضاءة المساجد في هذا العصر ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية مثل زهرة اللوتس وزهرة نبات الخشخاش وزهرة عود الصليب أو عود الريح وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور متأثرة بالأسلوب والفن الصيني من حيث تحررها من جمود التحديد في أسلوب سامراء والقرب من الطبيعة إلى حد كبير

أما الرخارف الأدمية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر في زخارف المشكاوات وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولي الصيني ، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الخرافية ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصر . كما حظيت المشكاوات في العصر المملوكي برسم الرنوك الحيوانية التي ترمز إلى القوة والشجاعة وأهمها النسر والفهد أو رنوك كتابية وهي خاصة بالسلطين أو رنوك وظائفية كالكأس والبجعة والسلاح والمقلمة وعصا الولو وما إليها . كذلك زخرفت التحف الزجاجية بالزخارف الكتابية التي يمكن أن نقسمها إلى قسمين كتابات دينية تتضمن جملا دعائية أو آيات قرآنية والقسم الثاني

كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان وألقابه وصفاته وقد كتبت من الرخارف الحطية بالخط الثلث المملوكي أو الخط الكوفي المصغر على لوحة موزقة جميلة .

### فن الزجاج المعشق بالورصاص

لعب الزجاج الملون المعشق بالورصاص دورا مهما في أروما وعصر من أشهر الفروع التي تميز بها كجزء أساسي متمم لفن العمارة الذي وضع بحاسة في الكاتدرائيات والقصور التي امتازت بالرخار الكثرة المستعارة من الطبيعة كالأزهار والنباتات التي تحلى الواجهاً وعابها إظهار الناء بشكل أكثر من حقيقته فجدت النوافذ العالية المنفذة بالورصاص الملون المعشق بالورصاص حيث وجدت ، لتساعد في تسرب الضوء إلى الداخل ولأنها تعبر أحسن وسيلة للرمز والتعبير عن الر تحقيق العمق البعيد اللامحدود فيتلاشى الشعور بثقل البناء . الكتل الحجرية أكثر خفة حين ينبعث النور الفياض المختلط في برسوم النوافذ المنفذة بالزجاج المعشق بالورصاص والتي تركت في أثر القضاء اللاتهائي .

ولم يكن الهدف من وراء هذه الرسومات المنفذة بالزجاج بالورصاص في الكنائس الحلية والزينة فحسب . بل اتخذت أداة عن الحضارة فهي تعبير عن جهاد البشر في سبل الدين والدنيا فجد معظم الموضوعات ذات طابع ديني وتعبير دقيق عن التاريخ والمظاهر الروحية ، وتصوير الصلوات والطقوس والدعوة إلى قيامها .

وقد تعدى هذا الفن الكنائسي إلى القصور كعنصر أساسي في التعليم الدينية وتعميق المفاهيم الروحية . وانتقل إلى مصر من أوائل هذا القرن مع حركة البناء والتعمير في القصور والمنشآت

### الزجاج الجص في الحضارة القبطية :

من خلال المراحل التي مر بها الفن القبطي نجد عدة انتاجات مميزة الطابع من بينها فن الزجاج المؤلف بالجص فاستمرت موضوع بطابع زخرفي وهندسي مع مسحة رمزية بعيدة عن تمثيل الكائنات الإنسانية الحية وظهرت أوراق النباتات والفواكه ومن بينها أوراق وعافيد العنب في تفريعات بديعة كما ظهرت بعض الأعمال الجصية التي تصدرتها الحمامة كوحدة رمزية وكذلك الطاووس في حركات محددة تتفق وأسلوب التنفيذ .

### الزجاج الجص في الحضارة الإسلامية :

استخدم الفنان المسلم الزجاج الجص في نوافذ المساجد حيث يساقط الضوء منها داخل المسجد وتنعكس الألوان فتعطي للمسجد من الداخل جوا من الوقاء والهدوء والقداسة وتتحصر هذه التصميمات في الزخارف النباتية التي تفنن الفنان المسلم في إنشائها وكذلك الأزهار والوحدات الهندسية المجردة والطيور والحيوانات وكانت عناية لهذا النوع من الفروع الفنية تابعة من احساسه الديني العميق الذي دفع به

إلى العمل بتوجيه ديني عقائدي ، مع تحكمه الملموس في إبراز الأصول الجمالية التي تخضع للعوامل الفنية الروحية وتحقق قوانين الاتزان والتقابل والتماثل والنغص في جوهر الأشياء والبحث عن أشكال جديدة نفذت بمهارة تبث السرة والانشراح والاستمتاع

فالزجاج المعشق وجد في العصر العاطمي وانتشر في العصر المملوكي والمماني وكانت تسمى قمرينات كما في جامع محمد علي وجامع السلطان حسن .

وكذلك ظهر في العصر التركي فكانت جدران الحمام تعمل بمساحة كبيرة من الزجاج المعشق الملون ويسمى الحمام التركي ، وهو بهذا الشكل يعطي إحساسا بالراحة والسعادة

كما استخدم الزجاج أيضا في عمل فوانيس رمضان التي يمسكها الأطفال ويفرحون بها وهي مرتبطة بشهر رمضان المبارك

### فانوس رمضان :

ظهر فانوس رمضان في عصر الفاطميين عندما استقبل المصريون الحاكم ( المتصور بالله ) بالفرحة والهجة لحيوه ويحتفوا به فيحولوا ظلام الليل إلى ضياء وكان ذلك في شهر رمضان فأصبحت عادة عند المصريين والفانوس يتكون من الزجاج والصفح وهو صناعة شعبية بدائية والصانع يحصل على الزجاج من بقايا المصانع ومن ألواح الزجاج المكسورة والصفح من بقايا مصانع الصفح .

والأدوات المستخدمة هي : مائة لقطع الزجاج ومقص لفص الصفح وكاوية للحام ومادة مساعدة على اللحام تسمى ( قلعونية ) وقصدير .

وتتم صناعة الفانوس على عدة مراحل :-

- ( ١ ) اختيار الشكل والحجم المطلوب
- ( ٢ ) تحديد مقاسات الأجزاء وعمل ( نموذج ) لكل مقاس . وهي قطعة من الصاج لها نفس شكل قطعة الزجاج يتم قطع الزجاج عليها .
- ( ٣ ) تقطع كميات من الزجاج لكل مقاس على الشبلونة الخاصة به ودهانها بالألوان المختلفة وطبقا للعدد المطلوب صنعها .
- ( ٤ ) ثم يبدأ في قطع الصفح على شكل شرائح طبقا لأطوال الأجزاء .
- ( ٥ ) ثم تثني هذه الشرائح لتأخذ الشكل المطلوب طبقا لتصميم الفانوس .
- ( ٦ ) ثم يبدأ في لحام شرائح الصفح لتكوين جزأى الفانوس العلوى ( القبة ) والسفلى ( القاعدة ) ويتم هذا اللحام باستخدام القصدير والقلعونية .

ثم يركب قطع الزجاج الملون في أماكنها وتثبت بشئ أطراف شرائح الصاج عليها وعمل مكان بداخله لوضع الشمعة وعمل مفصلة لباب الفانوس .

وبذلك يتم تصنيع الفانوس . ولقد حدث للفانوس بعض التطور فأصبح يصنع من الزجاج الفص ( الغامق اللون . ويرش بالدوكو فيعطى شكلا فيعطى شكلا مختلفا عن المعتاد .

وللفانوس أسماء كثيرة بعضها قديم مثل أبودلاية والمسدس والعاروق والتاح وطار العالمة والتزام ( وهو على شكل ترام ) وفانوس وأولاده وهو عبارة عن الفانوس وحوله ٤ أو ٥ - فوانيس صغيرة ملتصقة به ، وعبد العريز ومازال متشرا حتى الآن ويصنع منه كميات كبيرة والساعة والمستطيل وغيره ولقد ظهر أحيرا ومذ ثلاثة أعوام فانوس يسمى شق البطيخ له جوانب مائلة ويصنع من أحجام كبيرة جدا ، وهو يستخدم الآن في مداخل الفنادق الكبيرة والأماكن السياحية ويصنع الحوامع والشوارع ومداخل الحارات

والصانع يقوم بعمل حوالي مائة فانوس يوميا هو ومساعدوه من الححم الصغير أما الححم الكبير فيستغرق وقتا أطول .

كما أن بعض الفوانيس مكتوب عليها بعض الآيات القرآنية ولا إله إلا الله محمد رسول الله وما إلى ذلك .

وصانع الفوانيس يعمل في هذه الصناعة طوال العام إلى أن يحين شهر شعبان فيبدأ في عرضها ويبيعها إلى التجار الصغار الذين يقومون بيعها في كل مكان ، كما أن تجار المحافظات المختلفة يحضرون للقاهرة سنويا لشراء كميات كبيرة منها وبالأذات من مركة القيل بالسيدة زينب وتحت الرمع حيث أساس هذه الصناعة

ويفرح الأطفال الصغار خاصة بهذا الفانوس الشمعي في الشمعة ويقبلون على شرائه ويمسكوه في ليالي رمضان ويمشون به وراء المصحراتي في الأحياء الشعبية . ولقد ظهر فانوس يصنع من البلاستيك ويعمل بأنظاريه ، ولكنه ما إن ظهر حتى اندثر بسرعة أمام الفانوس العادي الشمعي الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بلبالي رمضان الكريم .

كما يصنع من الزجاج أيضا اللى الذى يلعب به الصبة وهو متعدد الألوان والأحجام كما يصنع من الزجاج أيضا الخز ناشكاله وألوانه واستخداماته المختلفة فمنه بمثابة الفلاحة على صدر حليائها وطرحتها ومندبل رأسها في تاسق بديع ، ومنه ما تبرز به النساء فسائين السهرة وفساتين الزفاف وخصوصا باللونين الذهبي والفضي فينللا ويعكس الأضواء ويشع جوا من الهجة والفرح

ولا زالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع صنع الزجاج وتشكيله بالأساليب الفنية القديمة وتغلب على متحاتها البساطة وتعكس آثارا من فن الزجاج القاهرى العظيم في العصر الإسلامى .

ولقد قامت الباحثة بدراسة ميدانية لما يجري في أحد هذه المصانع في حي الجمالية مع الحاج حسنين الطحان وهو يتمنى إلى عائلة من أئدم العائلات التي اشتغلت في هذه الصناعة العريقة وتوارثتها جيلا بعد جيل .

والمصنع نفسه قديم ( في ذلك الحى الشمعى ) وبه فرن كبير يتوسط المكان .





الحاس بالوزن - ويقوم صانع الزجاج بنخلها جيداً حتى يتأكد من أنها أصبحت نفية وخالية من أى شوائب فيأخذها ويضيف إليها مقداراً معيناً من الملح بحيث إن كل ثلاثة كيلوات من التوبانا يضاف إليها خمسة أكياس من ملح الطعام العادي ، ثم تقلب جيداً فتنتج مادة تسمى ( كميات ) وتكون متكونة ، لأن الملح يعطيها حرارة ولا يسمح لها بالتفتت ، ثم توضع على الفرن من أعلى حتى يحف الماء منها - وفي اليوم الثاني توضع في مكان معين من الفرن يسمى ( عين الصبغة ) تسلط عليها حرارة حوالي ٢٢٠ إلى ٢٥٠ طوال النهار حتى اليوم التالي حيث يفصل عنها عادم الحاس ثم ( تؤخذ وتندق جيداً وتخل بدقة وتوضع في علة وقد أصبحت معدة للصبغة باللون الأزرق

وقد لوحظ أن أغلب المعروضات من المنتجات لونها أزرق ونسبة ٨٠٪ تقريباً ، لأن هذا اللون بصفة خاصة يتطلب كثيراً ويلقى إقبالاً منذ أيام الفراعنة

#### طريقة تجهيز اللون النبيذى

تحضر أكاسيد المنجنيز من سبائك ، ثم تطحن جيداً وتخل ، وتلقى بنسب معينة على الزجاج الكسر الأبيض في الفرن الذي تكون درجة حرارته عالية جداً .

ويحتاج هذا الخليط إلى تقليب مستمر طوال النهار حتى يتماسك ويصبح عجينة هي بمثابة خميرة جاهزة للإستعمال في الصبغة باللون النبيذى . ويضاف إليها اللون الأبيض وفقاً لدرجة اللون المطلوب ( عنبى - موف - نبيذى حائل - نبيذى قائم . . وهكذا ) وقد لوحظ أن هذه الصبغة تؤدي إلى تآكل الفرن ، وأن لها تأثيراً سيئاً على شرايين الدم أثناء المزج ، وأنها تتطلب جهداً شاقاً من المصانع نتيجة لتعرضه لمدة طويلة الحرارة الفرن العالية .

ويلاحظ أن أثمان منتجات هذا اللون أغلى من منتجات باقى الألوان ، وأن الأجانب بصفة خاصة يقبلون على شرائها .

#### طريقة تجهيز صبغة اللون الأخضر :

توضع قطعة حديد في بوتقة في الفرن نفسه لمدة تتراوح بين ثلاثة وأربعة أيام حتى تنصهر ، ثم يرفع غطاء الفرن بحذر شديد فيجد صانع الزجاج طبقات الحديد متبلورة بعضها فوق بعض ، عند ذاك يأخذ الصانع هذه الطبقات ويدقها ، حتى تصبح مسحوقاً ثم يخلها جيداً ، وعندئذ تكون مادة الصبغة جاهزة . ثم يضاف إليها الزجاج الأبيض ( الكسر ) ، وتقلب جيداً فتعطى اللون الأخضر حسب درجة اللون المطلوب ويوضع اللون الأبيض على هذه الصبغة فينتج الأخضر الحشيش ، فإذا وضعت كمية أخرى من اللون الأبيض نتج اللون الأخضر الزرعى وهكذا .

#### طريقة تصنيع الأنية الزجاجية :

يأخذ الصانع قطعة من العجينة المصهورة بعد وضع الصبغة عليها

وفقاً لما هو مطلوب ، مستخدماً في ذلك الماسورة المفتوحة الطرفين بعد تسخينها ، ثم يفتح في الماسورة طريقة حساسة جداً ووفقاً للشكل المطلوب ، فإذا كان المطلوب أنية طويلة العنق فالصانع يهزها بقوة ، بطريقة فية ، ثم يحزها إذا أراد لها كعاً أو قاعدة ، ثم يقطعها بالماشة ويضع قطعة صغيرة من العجينة على طرف الماسورة الثانية ( بولينا ) بعد تسخينها في الفرن ، وتسمى ( تلبسه ) زجاج ثم يغمسها في قطعة طين أو قضة تراب محصورة وذلك لعمل حاحز أو طقة فاصلة بين ( الحديدية ) الماسورة والزجاج الذى مازال عجينة ثم يقوم بعمل أدن للانية أو لعنان يدور حولها ، أو مصب في حالة الإبريق وفقاً للمطلوب ثم يشكلها بالماشة التى في يده ويساعده على ذلك مربع الحديد المطلوب على فحده اليمين ، حيث تكون درجة حرارة الماسورة مرتفعة . ويضع الصانع الأنية بعد تشكيلها في فتحة الفرن الخاصة بالآوانى ، وفي درجة الحرارة المناسبة لها بحفة شديدة وبحذر حتى يتجمع إنتاج اليوم كله في هذه الفتحة وتترك ، ويظهر الفرن حتى يبرد تماماً ثم يبدأ الصانع في أخذ هذه المقننات بحذر شديد حتى لا تتكسر ، ويكون هذا هو إنتاج يوم عمل شاق

إن عمل القطعة الواحدة يستغرق من خمس إلى عشر دقائق تقريباً وفقاً لحجمها وشكلها ووفقاً لزجاج الصانع ، ولكن القطعة الصغيرة تحتاج لمهارة ودقة في الصنع وهو يقوم بعمل مشكاوات للإضاءة في الحوامع وفارات للزينة وأنيات لوضع المشروبات . وهناك أنية زجاجية صغيرة على شكل بيضاوى تسمى ( رصلة ) ، وهي لدرة الحسد ، وتعلق على الحدران بواسطة حلقة من الزجاج أيضاً ، وهي معروفة منذ زمن الفراعنة . وما زالت مستخدمة حتى الآن مع إضافة ودع وحليات من الخرز عليها . وأغلب المشترين لها من أهل السودان . كما تستخدمها الفادق الكيرة الآن في تزيين شجرة عيد الميلاد في احتفال رأس السنة الميلادية

#### تنظيف الفرن

ينظف الفرن بواسطة حديدة تسمى ( كزلك ) ، طولها حوالي ١٥٠ سم إلى ٢٠٠ سم لأخذ البقية المتبقية من العجينة وهي على شكل كتل صغيرة يستخدمها بعض المقاولين في تحميل المباني أو تستخدم في عمل بعض الخرز والزراير وغيرها كالبلى الذى يلعب به الأطفال وكذلك يأخذ العجينة المتبقية تجار من نجع يسمى ( نجع طارق ) بالقرب من مدينة الأقصر ، ثم يطحنونها ويصنعون منها أقرطاً وجعارين للزينة يبيعونها هناك .

وتكون درجة حرارة الفرن أثناء الصهر حوالي ١٢٠٠ م .

ودرجة الحرارة في أثناء التشغيل حوالي ٨٠٠ م

#### مسميات متداولة في هذه الصناعة :

- فارة وردة واحدة .

#### المواد والخامات المستخدمة في الصناعة

المادة الرئيسية هي :

- الزجاج الكسر الأبيض ويمكن الحصول عليه بالشراء من تجار مخصوصين .
- أكاسيد معادن مختلفة ، تنتج الصبغات الملونة بعد صهرها في الفرن في مكان مخصص يسمى ( الطاجن ) .

فمثلاً :

- أكاسيد المنجنيز لتحضير اللون النبيذى ودرجاته .
- أكاسيد الكوبلت لتحضير اللون الكحلى ودرجاته .
- ساقط النحاس ويسمى ( توبانا ) لتحضير اللون الأزرق ودرجاته .
- أكاسيد الحديد والنحاس لتحضير اللون الأخضر ودرجاته .
- الكوبلت والحديد لتحضير اللون البرونزى .
- مع إضافة ملح الطعام بمقادير ونسب معينة في جميع الحالات .

#### وهذه طريقة تجهيز صبغة اللون الأزرق

يحضر ساقط النحاس وهو من النحاس الخام بعد صهره فيلقى في أحواض بها مياه مخصوصة لهذا الغرض ويترك مدة معينة فتكون قشرة رقيقة جداً تسمى ( توبانا ) وهي تشبه قشرة الثوم في رقتها ، ثم تؤخذ هذه القشور وتجمع في صفائح - حيث يشتريها صانع الزجاج من تجار

#### طريقة بناء الفرن والمواد المستخدمة فيه

يتم بناء الفرن بطريقة بدائية ، حيث يبنى صانع الزجاج بنفسه من طوب حرارى وطوب بلدى وطية أسوانى ( أى من أسوان ) وطية شامة ناعمة الرمل ويعمل به فتحات كثيرة ومختلفة الأحجام من الأمام ومن الجانب فبعضها متع والبعض الآخر ضيق . أما الفتحات المتبعة فهي مخصصة لوضع الزجاج الكسر الأبيض ، حيث يتم صهره فيها ، ويسمى ( الطاجن ) والفتحات الضيقة الأخرى توضع فيها الصبغات اللازمة للتلوين المنتجات ، وتوجد فتحة أسفل الفرن يوضع بها قطع صغيرة من الخشب وتشارته وهي المستخدمة في الحرق لتسخيل الفرن وتؤدي إلى تصاعد دخان كثيف جداً لونه أسود داكن يستنشق العمال ، على نحو يعرضهم للإصابة بأمراض كثيرة فضلاً عن أن رائحته غير متحبة

وقد طور الصانع هذا الفرن البدائى الذى توارثه عن آباءه وأجداده فأصبح الآن يدار بمحرك كهربائى بدلاً من حرق قطع الخشب ، وبذلك تخلص من الدخان الكثيف الذى كان يستنشق مضطراً .

#### الأدوات المستخدمة في الصناعة :

- ماسورة طولها ١٠٠ سم تسمى ( بولينا ) مسدودة الطرفين
- ماسورة حديد مفتوحة الطرفين وقطرها ٣ رسم .
- قطعة مربعة من الحديد تسمى ( حديدة ) توضع على فخذ الصانع الجالس أمام الفرن
- ماشة وهي تشبه المنقاش لتشكيل الأنية .





● فَاذْهَبْ ثَعْبَانِ وَهِيَ عِبَارَةٌ عَنْ آيَةٍ مُتَّفَخَةٍ مِنْ أَسْفَلِ ثُمَّ  
تَضْبِقُ مِنْ أَعْلَى فِي رَشَاقَةٍ وَلَهَا قُرْمَةٌ وَيَلْتَفِ حَوْلَهَا ثَعْبَانُ لَهَا  
رَأْسٌ وَذَيْلٌ فِي تَنَاسُقٍ غَايَةِ فِي الْجَمَالِ  
● فَاذْهَبْ بِأَذْنٍ وَاحِدَةٍ وَهِيَ صَعْبَةٌ فِي تَشْكِيلِهَا  
● آيَةٌ لَوْضَعِ الْمَشْرُوبَاتِ (يَجْرِبُولُ)

• اية لوضع المشروبات ( فيجربول )

ظهور خامه جديدة

أدخلت على هذه الصناعة بعض الحامات الحديثة في  
الحية مثل الطماطات وأوعية الكريم والعصر الذي  
يستخدم فيه الماء والسكر والحمض  
وهو يسمى حمض الفوسفور والسكر  
وهو يسمى حمض الفوسفور  
وهو يسمى حمض الفوسفور  
وهو يسمى حمض الفوسفور

من هذا الزجاج واستخدماته.

يحتل بعض هذه المصحات لأدوات المائدة المصنوعة من ماكن  
والتي كانت تستخدم في السابق في المطاعم والمقاهي من  
التي كانت تستخدم في السابق في المطاعم والمقاهي من  
التي كانت تستخدم في السابق في المطاعم والمقاهي من

[illegible]



## عروسة المولد

بقلم : زينب حجازي

وكذلك ورث أقباط مصر الكثير من عادات أجدادهم الفراء فوجدت عرائس من العاج والعظم في عصرهم وقد اكتشف بعض في منطقة «أبومينا» قرب بحيرة مريوط .

وهكذا نجد أن عروسة المولد قد استلهمت من حذور مصر قديمة ولكن في طراز وشكل في مميز ، كما أنها تميزت بحامات الفريدة وهي السكر المعقود

وحينما جاء الفاطميون إلى مصر عملوا على إحياء الاحتفالات بالأعياد والموائد ليستميلوا قلوب المصريين إليهم . وكان المولد النبوي الشريف من أهم المناسبات الدينية وكان الاحتفال به في عهدهم رائد وعظيما . . . ونعم فيه للناس الخيرات وتبذل العطايا والمنح .

فقد كانت تقام الأسطة الزاخرة بألوان الطعام الفاخر والحلوى التي على شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه حيث كان هناك الكثير من مطابخ السكر والعسل في جميع أنحاء مصر وكان هناك سوق خاص لبيع حلوى وتمائيل السكر تسمى سوق الحلوانيين ، وكانت تلك الماذج تعلق بخيوط على الحوائث وتسمى بالعلاليق

وكان أهم مصنع لصناعة تمائيل وحلوى السكر في العصر الفاطمي هو « دار الفطرة » الذي بناه العزيز بالله وكان يعمل به مالا يقل عن مائة عامل من الحلوانيين . ( ويذكر القلقشندي أن الحلوى التي كانت تصنع في دار الفطرة في مناسبة المولد النبوي الشريف تستهلك ما يزيد عن ٢٠ قطارا من السكر الفائق الحلاوة تصنع منه طرائف الأصناف يقوم بعملها صناع فانون مبتكرون لكثير من الطرائف في أشكال إنسانية أو حيوانية أو طيور وأشجار وفواكه .

( وفي وصف ابن جبير لها أنها جلبت في منصات كالعرائس ) ويذكر القلقشندي أن نماذج حلوى السكر كانت توضع وتقدم على ٣٠٠ صينية كبيرة من النحاس . . . وفي ليلة المولد النبوي الشريف تفرق على كبار العاملين بالدولة والدعاة والخطباء وغيرهم من العامة . . . وكان

نعتبر عروسة المولد إحدى مراسم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في مصر وهو من أعظم المناسبات الدينية التي يحتفل بها قوميا وشعبيا . ولقد عرف المصريون الاحتفال بالمواسم والأعياد منذ أقدم العصور ويتضح ذلك من النقوش الموجودة على حدران المعابد والمقابر الفرعونية وكذلك فيما وجد مدونا على أوراق البردي والتي تصور كثيرا من الطقوس والمراسم التي كانت تتم في تلك المناسبات والتي كان يشترك فيها الفرعون والأمراء والكهنة وعامة الشعب

وفي محاولة لمعرفة الحذور التاريخية لعروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر المعقود نجد أن هناك نماذج لكثير من العرائس المصنوعة من حامات أخرى وجدت في مختلف العصور في مصر ، ومن الممكن أن تكون عروسة المولد قد استلهمت منها . . . فالتراث المصري القديم يزرع بالعديد من العرائس والدمى أنثوية المظهر وكانت تعمل ليلع ويتلى بها الأطفال وعروسة المولد تؤدي نفس الغرض ، ولكن عرائس مصر القديمة صنعت من العاج أو العظم أو الخار أو الطين وتصنع عروسة المولد من السكر المعقود بطريقة الصب في القوالب ، وكذلك نجد أن فكرة القوالب كانت موحدة عند قدماء المصريين لصنع التماثيل . وإذا نظرنا إلى القالب الذي نصب فيه عروسة المولد وحدها يتكون من جزأين قريبي الشبه بالناتوت الفرعوني وعطائه . . . كما أن طرازها الفني يشير إلى الواحة الأمامية مثل التماثيل الفرعونية



الشعبي معرا بها عما يدور حوله من أحداث سواء دينية أو سياسية أو اجتماعية ففي حالة السلم نجد نماذج تمثل المساحد والمحمل وهو يمثل الحمل يحمل كسوة الكعبة المشرفة التي كانت تهدبها لها مصر كل عام وكذلك نماذج تمثل الحصان يركبه القائد أو الزعيم ، والسفينة ونماذج لحيوانات وطيور يحبها الأطفال وهي حالة الحرب يقوم بعمل نماذج لمدفع ودبابة وصاروخ وغيرها

وعالما تقدم عروسة المولد إلى البسات وباقى الماذج يفضلها الأساء الذكور وتعم الفرحة الجميع . ويبدأ العمل في مصانع عرائس وحلوى المولد للإنتاج الحاصل بالمولد النبوي الشريف بعد عاشوراء مباشرة أي بعد اليوم العاشر من شهر محرم وفي النصف الأخير من شهر صفر تبدأ المحال في عمل نصبات وشوادر من الخيام المزخرفة بالوحدات الإسلامية بديعة الألوان ، لتعرض بها عرائس المولد والمناذج الأخرى وحلوى المولد من أقراص اللحم والحمص والفول السوداني أو حلوى المملح وجوز الهند وغيرها من الحلوى غالية الثمن من الحوز واللوز والصنق

وتعرض هذه الأشياء على أرفف وداحل «فتارين» زحاجية في عرض يدع تيدوفيه عرائس المولد متلاثة براقية في ألوان جميلة وسط غيرها من المناذج المزخرفة بألوان جذابة جميلة وتصاميم النصب والشوادر ليلا باللمبات الكهربائية الملونة ويستمر هذا العرض الحذاب لعرائس وحلوى المولد حتى اليوم الثاني عشر من ربيع الأول وهو يوم الذكرى العطرة لمولد الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه .

وتتم عملية صناعة عروسة المولد في عدة مراحل ويخصص مجموعة من العمال لإنجاز كل مرحلة من مراحل العمل وهناك بعض المراحل يمكن أن يقوم بالعمل فيها الإناث وخاصة مرحلة تزيين عروسة المولد وتعرف بعملية الزواقي . وتتلخص مراحل صناعة عروسة المولد فيما يلي :

### مرحلة عمل القوالب الخشبية :

تتم هذه المرحلة في ورش صغيرة قريبة من مصانع عروسة المولد ويعمل بهذه الورش حرفيون متخصصون في حفر هذه القوالب المصنوعة من الخشب ، ويتم حفر القالب حسب الأوزان التي يطلبها صاحب مصنع العرائس ، فالعرائس تباع حسب وزنها من السكر ، والحفار له من الخبرة والمهارة بحيث يحضر القالب ، ليصب فيه السكر المعقود وتتبع عروسة بالوزن المطلوب . . . فيقوم أولا بتقطيع الأخشاب على شكل متوازي مستطيلات حسب حجم العروسة ثم يشق القالب نصفين طوليين متساويين ، يرسم على أحدهما شكل يمثل النصف

الحليمة يجلس في مظرة وكانت له مظلة يجلس بها يوم المولد حيث كانت تؤدي بعض المراسم . ويذكر الدكتور عبد العلي الشال أنه كان هناك تأسق وتلازم بين مظلة الخليفة والرى الذي يرتديه . كما أن هناك نوافضا وانسجاما بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملاسها ، فمظلة الخليفة تظهر أمته وعلامة ملكه وعكسها الصان الشعبي على حلوة ومظلة عروسة المولد على شكل مراوح تشبهها وتبعا بالحليمة .

وكما أن نواح الحليمة كان مرصعا بالحوارة البنيمة التي لا تغدر بشن وحولها مادونها من الحواهر وهي داخل هلال من الباقوت الأحمر نجد أن هذا الهلال يذكرنا بالرحارف الهلالية في عروسة المولد

كذلك نجد أن الحكام في العصر الفاطمي بالغوا في مطاهر الترف والأبهة فملئت حرائر البلاط بالملايس الفاخرة الخاصة والرسمة وبآلاف من الكتب والتحف والمناذج التي تمثل في شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه ، والتي كانت تصنع من المعادن الفضة ، وترصع بالحواهر والأحجار الكريمة كما احتوت قصور الفاطميين على كثير من الطرائف والفائس التي تهر العيون والعقول

واهتم الحكام الفاطميون بتشجيع الفنانين على الاستلهام ثم الإبداع والابتكار وكانوا يمنحونهم العطايا مما كان له أكبر الأثر على الفنان الشعبي فانعكس على أعماله وما يراه من طرائف وتحف في بلاطهم فكان أن أبدع تلك التحف من نماذج الحلوى وعلى رأسها عروسة المولد التي جعلها براقية متلاثة بالألوان والزيات

وقد لوحظ أن معظم المؤرخين لم يذكروا أن عروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر قد وجدت في أي عهد غير عهد الفاطميين فعروسة المولد بشكلها هذا ترجع إلى العصر الفاطمي بمصر

وحاليا يوجد العديد من المصانع التي تقوم بعمل عروسة المولد والمناذج الأخرى كالحصان والجمال والباخرة والمسجد وغيرها وتكثر هذه المصانع في حي الحمالية ، وكذلك حي باب الحرويين بالحارات بمنطقة الأزبكية حيث كان يحتفل بالمولد النبوي الشريف فقد ذكر ( إدوارد لين ) في كتابه « المصريين المحدثون » : أنه كان يتم الاحتفال بالمولد النبوي على ضفاف بركة الأزبكية ثم بعد جفافها أصبح الاحتفال يتم في هذا الميدان الفسيح مكان البركة

ويقوم بالعمل في مصانع عرائس المولد وحلواه عمال دائمون وعمال موسميون فالعمال الدائمون يؤدون أعمالهم طوال العام حيث تقام الموائد والاحتفالات لآل البيت والأولياء ولكن الإنتاج يكون بكميات محدودة حيث تباع العرائس والحلوى في المنطقة التي يقام بها الاحتفال بالمولد بالقرب من ضريح أو مسجد المحتفل به ، ولكن العمال الموسمين يستعان بهم في صنع العرائس والحلوى بمناسبة المولد النبوي الشريف حيث يحتفل به في جميع أنحاء مصر ويشد الغلب على شراء عرائس المولد والمناذج الأخرى التي يبدعها الفنان





[ عروسة المولد إحدى المعالم الرئيسية في الموالد والأعياد الدينية ينتهز على اقتنائها الأطفال ، كما أُوحيت للملابس الشكيلية إبداع لوحات من التصوير الزيتي

الأماسي للعروسة وعلى الأحمر الصف الحلقى لها وبحيث يكون الرسم في منتصف القالب ، وبحيث يطبق الرسمان على بعضهما تماما مع ترك إطار حارص عريض حول الرسم

ثم يقوم الحفار بحفر حراي القالب في عكس اتجاه الشكل الأصلي فيعطى الصورة السلبية للعروسة فالأحراء الباردة في جسم العروسة تكون غائبة في القالب والعكس وكذلك الحرة الأيسر في العروسة يكون الأيسر في القالب بجميع تفاصيله ويوضح في ذلك شكل الشعر والعيون والقدم وكذلك بعض التفاصيل والرحايف بمسنان العروسة ويلاحظ تقريع الجزء السفلي من القالب والذي يمثل حولة العروسة ، ولا يترك من الإطار حيث يتم سكب السكر المعقود بداخل القالب من هذا الجزء وكذلك لكي يسهل برع عروسة الحلوى من داخل القالب بعد صبها ويحمد السكر من هذا الموضع ويلاحظ أيضا عمل قالب خاص بالأبدى الزائدة التي تترك للعروسة علاوة على يديها المصوغتين في حصرها ، ويحفر القالب بحيث يسع يدا يمس وأحرق يسرى بعد صب السكر المعقود بها ، كذلك يقوم الحفار بعمل القوالب الخاصة بباقي نماذج حلوى السكر المعقود بكل دقة ومهارة ، ثم يتم نقل القوالب إلى مصنع الحلوى مع الحرص على وضع شطري كل قالب مع بعضهما وبحيث لا تختلط أحراء القوالب مع بعضها

#### مرحلة ربط القوالب ونقعها في الماء

وهذه المرحلة هي أولى المراحل التي تتم داخل مصنع عرائس الحلوى حيث يتم ربط حراي القالب الخشبي ربطا محكما بواسطة حبال من الكتان ثم تغمر في الماء وكان يستخدم في ذلك أوعية معدنية تسمى بسنلة ، تملأ بالماء وتقع بها القوالب بواسطة عامل يسمى بستلجي . أما الآن فتستخدم أحواض تبنى من قوالب الطوب المحروق ثم تبطن من الداخل والخارج بالقيشاني ويثبت في الحدار أعلاها أرفف خشبية ترص عليها القوالب بعد نقعها لتصفية الماء الرائد

وتقع القوالب لكي يتخلل الماء جميع مسامها وحتى لا يلتصق بها السكر المعقود ولكي تنخفض درجة حرارة القالب فتساعد على سرعة نحمد السكر

وبعد عملية النقع يقوم البستلجي بنقل القوالب ورصها فوق مصدرة كبيرة قرصتها مغطاة بلوح من معدن الزنك ، ولذلك تسمى هذه المصدرة بالزنك وترص القوالب بحيث يكون طرفها المفتوح المفرغ لأعلى .

#### مرحلة عقد السكر :

وفي هذه المرحلة يقوم أحد العمال بوضع مقدار معين من السكر في إناء نحاسي كبير له مقبض خشبي مثبت به في وضع رأسي ، ويسمى هذا الإناء ( توري ) ويوضع على السكر مقدار معين من الماء يتناسب مع كمية السكر ويوضع الإناء على الموقد وفي بعض المصانع تستخدم مواقد الكيروسين ، والبعض يزود تلك المواقد بموتورات كهربائية لتزيد من ضغط الوقود فتزيد شدة اللهب والعصر يستدل الكيروسين بغاز البوتاجاز وذلك لكي يتم عقد السكر بسرعة . وبعد عقد السكر تضاف إليه قطعة من الخميرة تناسب كمية السكر المعقود



[ مرحلة احراج العروسة من القالب العروسة من سوهاج حيث يكون السكر باللون الأحمر

وتصنع هذه الخميرة من كمية من السكر المعقود يضاف إليها ملح الليمون أو عرق حلاوة وتصرب جيدا حتى يصبح لونها أبيض وعليلة القوام . وتقطع قطعاً صغيرة حسب مقدار السكر المعقود في ( التوري ) وتقلب معه جيدا وهو على النار مع التقليب المستمر ، حتى يصبح لون السكر باصع البياض وعليط القوام . مع ملاحظة انه يتم عقد السكر في عدد من الأواني ( التوري ) على عدة مواقد حسب إمكانيات المصنع وحجم إنتاجه من العرائس والمادح

تستخدم يد حشوة لتقليب السكر عند عقده والعصر يستخدم لها عصا لها طرف عريض مسطح ويطلقون عليها رجل المعريت وهناك أسطورة تحكى أن من كان يقوم بعمل الحلوى في مصر شيع يسمى الشيع الحلواني وكان يستخدم أحد الحان في ذلك . وفي يوم إدعى هذا الحن المرض وعندما سأل عليه الشيخ أحرته أمه أنه قد مات فقال لها سأحده رحله لأقل بها السكر ، وأخذ رحله ومن يومها يستخدم هذا الشكل من العصي في عمل الحلوى

#### مرحلة صب السكر المعقود بالقوالب

ينقل وعاء السكر المعقود ( التوري ) إلى المصدرة ( الزنك ) .





[ هكذا ترمى القوالب ويصب فيها السكر المعقود وتترك لمدة دقائق حتى يتجمد السكر ]

المرصوص عليها القوالب المربوطة بعد نقعها ويقوم عامل يصب السكر داخل القوالب وتترك فترة تصل إلى عشر دقائق في فصل الصيف ، حتى يتجمد السكر في الأجزاء المحيطة بجدار القالب من الداخل ثم يفرغ السكر الزائد من القوالب والذي لم يتجمد داخل الثوري مرة أخرى ويعاد عقده مرة أخرى وتكرر عملية الصب في قوالب أخرى .

#### مرحلة فك القالب لإخراج العروسة

يقوم أحد العمال بفك القوالب وإخراج عروسة الحلوى منها بحرص شديد وترص العرائس المصوبة على ألواح خشبية لها حافة مرتفعة قليلا تسمى ( طوايل ) ومفردها ( طاولة ) ويقوم عاملان برفع الطاولة وعليها العرائس وينقلونها إلى القسم الخاص بالزواق .

كما يقوم عامل بربط أجزاء القوالب مع بعضها مرة أخرى بحبال الكتان وينقلها إلى الأحواض ، لتقع بالماء مرة أخرى قبل الاستعمال

#### مرحلة تزيين عروسة المولد ( مرحلة الزواق ) :

تختلف مسميات عروسة المولد تبعا لطريقة تزيينها فهناك العروسة البلدية والعروسة الإفرنجية وعروسة الديسكو وعروسة النفقة .

فالعروسة البلدية يتم عمل فستانها ومراوحها من ورق قرأز يسمى برجامين . والعروسة الإفرنجية يستخدم ورق الكوريشة ، وعروسة الديسكو تستخدم الأقمشة المفضضة والمذهبة مثل التي ترتديها الفتيات في حفلات الديسكو . وعروسة النفقة هي ما يقدمها العريس لخطيبته هدية في المولد الشريف وتماز بغير حجمها وكثرة زيتها .

وفيما يلي وصف لخطوات زواق عروسة المولد :

تمر عملية زواق عروسة المولد بعدة مراحل لكل منها عامل ، ويتفنن العامل في هذه المراحل النساء والفتيات حيث إن هناك كثيرا من الأسر تخصصت في زواق عروسة المولد وقد ابتكروا الكثير في عملية الزواق سواء من الناحية الفنية أو في اختيار خامات التزيين وخطوات التزيين هي

#### تركيب الجيوبنة :

والجيوبنة هي البطانة الداخلية لجونلة فستان العروسة حيث يمكن أن تكون الجونلة من عدة طبقات ويمكن أن تكون هذه الطريقة مستلهمة مما كان يلبسه النساء في العصر الفاطمي حيث كن يستخدمن أكثر من جونلة فوق بعضها . . وتصنع الجيوبنة من ورق الحرائد الأبيض غير المطبوع وتثبت حول وسط العروسة بعد كشكشها حولها بواسطة الخيط .

#### تركيب الفستان :

يتكون فستان العروسة من جونلة وصدر وظهر وأكمام فتقص الجونلة من طبقة واحدة أو من عدة طبقات متدرجة الأطوال وأحيانا تكون أطرافها على شكل زجاج وتكون بلون واحد أو مختلفة الألوان وتكشكش عند الوسط وتثبت حولها بواسطة الخيط فتبدو الجونلة وكأنها مكونة من عدة كرايش كثيرة الاتساع فتحدد بذلك معالم خصر العروسة ثم يركب صدر وظهر الفستان ويثبت بالخيط أيضا حول الوسط ثم تثبت الأكمام حول الأذرع الحقيقية من الكتف بواسطة سلك ويريم السلك ويشي إلى الخارج على شكل علاقة لتثبت بها الأيدي الزائدة التي تبدو بعد تركيبها في السلك كأن العروسة ترفع يديها للدعاء .

#### الماكياج :

يستخدم للماكياج الصبغات الصحية التي يسمح باستعمالها في تلوين المواد الغذائية ، هذا بالنسبة للعرائس التي تزوق بالمصنع أما العرائس التي تقوم بعض الأسر بتزيينها بالنازل وعرضها بعد ذلك للبيع فتستخدم أدوات الماكياج الحقيقية بجانب تلك الصبغات فيتم تخطيط العيون والحواجب باللون الأسود كما تلون الخدود والشفاه باللون الأحمر ويصنع الشعر باللون الأسود أو يلبصق فوق الحزة الذي يمثل الشعر تاج من الورق المفضض أو المذهب أو توضع باروكة من الخيوط السوداء أو من شعر الأغنام بعد غسلها وتعقيمها وتلصق بالشا المطبوع ، ثم تلون أظافر الأيدي الزائدة باللون الأحمر .

#### تركيب المراوح والورود :

ولتزيين عروسة المولد بالمراوح والورود يتطلب ذلك وجود بعض الخامات التي تساعد في هذه العملية :

- تجهيز المواد من جريد النخيل وتشقق طوليا حسب الارتفاع الذي ستكون عليه زينة العروسة وتكسى بعد ذلك بالورق الملون .
- عمل مراوح من ورق البرجامين أو الكوريشة الملونة مع تزيين

محيطها الخارجي بإطار من الورق اللامع وتكون المراوح بمقاسات تناسب مع حجم العروسة .

— تجهيز حبل طويل من السلك يمتد بالمرونة ( لفة سلك ) حيث يسهل تثبيت وربط ورود مصنوعة من الورق الملون على امتداد هذا الحبل دون تقطيعه ويروى عند تثبيت كل وردة أن تترك مسافة صغيرة بينها وبين التي تليها وعند الاستخدام يؤخذ الطول والعدد المطلوب من هذه الورد المثبتة بلفة السلك وذلك بقصه حيث إن عروسة النفقة مثلا تحتاج إلى عدد كبير جدا من هذه الورد .

وبعد تجهيز هذه المستلزمات يبدأ تزيين العروسة بها بحيث تثبت جريدة النخل رأسيا فوق رأس العروسة وتربط بالسلك من حول وقتها ومن وسطها ثم تثبت جريدة أو أكثر بطريقة أفقية مع الحريدة الرأسية بحيث تكون هناك واحدة بحذاء الكتفين وأخرى عند الوسط ، وإذا

[ فاة شمية تقوم بتركيب الأوراق الملونة وتركيب المسان الذي يتكون من ص و جيوبنة وأكمام ]







[ هكذا تبدو العرائس بأشكالها بعد تركيب الورود الملونة . والأوراق اللامعة ]

وتعرف عروسة النفقة ضمن جهاز العروسة إلى بيت الروحية . ويشير  
د . عبد الغنى الشال إلى أن وضع عروسة المولد في أعلى مكان بمسار  
العروسة يسمى سبطرتها الثامنة على المكان ولترتكز الطر عليها وتلقى  
عروسة النفقة الطرة الأولى القوية الشريفة وكذلك يأم على الجهاز  
وتستند منه وعن العرويس الطرات الشريفة من أعين الحاسدين

#### مكملات الزينة

وتستكمل زينة عروسة المولد بوضع الناح والقلافة والقرط التي  
غالبا ما يستخدم فيها شكل الهلال وتضع من الورق الممضص  
أو المذهب أو يفض ورق أبيض ويلصق عليه البرونز الذهبي والمضى  
وتثبت هذه الأشياء على رأس ورقة العروسة بواسطة الشا المطبوع كما  
يصنع من هذه الأشياء اللامعة وحدات على شكل نجوم ودوائر وأملنة  
وتزين بها فستان العروسة وما يحيطه من ريات

وفي عروسة الديسكو حيث يصنع فستانها من الأقمشة اللامعة  
لا يستخدم معها المراوح والورود الورقية بل توضع على رأسها باروكة  
من الشعر وتغطي بشبكة من الخيوط المذهبة أو المفضضة مثل لون  
الفتان

وحاليا تزود المراوح والورود التي تزين العروسة بلمبات كهربائية  
صغيرة ملونة فتبدو العروسة وسط زيتها وألوانها وكأنها محاطة بحوم  
متلألئة براق

#### النماذج المبتكرة من عروسة الحلوى

يتم عمل نماذج متكررة لعروسة الحلوى وذلك بتغيير شكل ملابسها  
واكسسواراتها فبعض النماذج تمثل المأدود وتكون الملابس من الورق  
الملون على شكل جبة وقفطان وعلى الرأس عمامة ويوضع تحت إبطه  
دفتر

ونموذج يمثل الفرجى حيث يصنع الوجه باللون الأسود وهناك  
نماذج تلبس فيها العروسة الملاية اللف أو زى الفلاحة المصرية وغيرها  
مما يبدعه الفنان الشيمى صانع عرائس المولد متأثراً بما حوله محاولاً  
التعبير عنه في نماذجه المختلفة .

#### زوايا النماذج الأخرى لحلولى المولد

وتتم زخرفة النماذج الأخرى مثل المسجد والسفينة والحصان  
والحمل وغيرها بواسطة الأوراق الملونة اللامعة والمدعمة والمفضضة  
وكذلك تستخدم الأعلام والورود الورقية كما تستخدم حلولى السكر  
الملون .

#### تجهيز السكر الملون :

يتم عمل كمية من السكر المعقود بحيث يكون على درجة من  
الليونة بعد تبريده وتقسم هذه الكمية في أوان من الفخار المطلى  
( ماحور صغير ) ثم يضاف لكل وعاء لون من الصبغات التي تستخدم  
في عمل الحلوى وتقلب جيدا ومن الألوان المفضلة الأحمر والأصفر

#### والأحمر

ويقوم العامل بتحمر عدد من القراطيس الورقية ( ورق ربله عبر  
مغاذ ) وتتلأ هذه القراطيس كل منها بلون من الحلوى ثم يعلق  
القراطيس ويُقص حره صغير من طرفة المدبب عند الاستعمال

#### الأوراق اللامعة

يقوم عامل بقص شرائط طويلة من الورق اللامع الملون يقوم  
بتعلقها بحاه وحاليا توحد هذه الشرائط على شكل بكرات حاهرة  
ويعلقها بحيث يسهل عليه جذب الشريط وقطع الحزه المطلوب سهوله  
وسرعة ويقوم بعمل المادة اللاصقة من الشا المطبوع

#### تجهيز الورود والأعلام

تحمر مجموعة من الأعلام يشت كل منها في سلك مغلف بالورق  
الملون كما تحمر مجموعة من الورود الورقية الملونة وتشت كل منها في  
سلك مثل الأعلام أو تشت في حل سلك طويل كما في عروسة  
المولد

#### طريقة زوايا النماذج

يقوم العامل بلصق الشرائط الورقية الملونة على النموذج من جهة  
واحدة أو من الجهتين وفي هذه الحالة يكون أغلى ثما ثم يقوم بعد  
ذلك بعمل زخارف بحلولى السكر بواسطة الضغط على القراطيس  
فيخرج منه السكر الملون ويترسم به خطوطا محيية وخطوطا دائرية  
وخطوطا متداخلة مستعملا الألوان المحتملة في سرعة ودقة فائقة ،  
فتظهر زخارف حلولى السكر الملونة فوق الأوراق اللامعة الراقية في  
شكل جميل وبديع ، ثم تعلق الورود الورقية الملونة وترتبط بواسطة  
السلك هي والأعلام الحضراء التي يتوسطها الهلال الأبيض واللحم  
وهو علم مصر القديم الذي مازال راسحا في وجدان الفنان الشيمى  
المصرى

وبعد زوايا عرائس المولد ونماذج الحلوى الأخرى يحرص كل نوع  
مها على طولات خشبية وتنقل بواسطة السبارات إلى مناطق بيعها



حالات متصلة من الورود حولها وتغطي الورود من الخلف بمراوح كبيرة  
من ورق الكوريشة حتى أن العروسة وزيتها قد تصل إلى ارتفاع أكثر  
من متر ونصف وتكون أشبه بالعروسة داخل الكوشة عند الزفاف .

ومعنى كلمة نفقة هو ما ينفقه العريس على خطيبته قبل الزفاف  
وهي في بيت أبيها . . وفي مناسبة المولد النبوى الشريف يقدم العريس  
عروسة النفقة ومعها كمية من الحلوى الخاصة بتلك المناسبة ، ويذكر  
الدكتور عبد الغنى الشال أن العريس كان في الماضي يحضر عروسة  
الحلولى مزينة أحسن زينة ومعها رؤوس من السكر وبعض الحلوى  
وتوضع في سلة مستديرة تتوسطها العروسة وحولها الحلوى وتحمل إلى  
بيت العروسة . . ويقوم أهل العروسة بوضعها في مكان مرتفع حتى  
تكون بأمان من الكسر حيث تشاءم الأسرة إذا كسرت عروسة النفقة  
وإذا حدث ذلك يقومون بشراء عروسة أخرى دون علم العريس بذلك ،

كانت العروسة كبيرة الحجم تزود بعدد آخر من الجريد في الوضع  
الأعلى في مناطق مختلفة . وإذا كانت العروسة صغيرة تثبت عليها  
مروحة من الورق الملون وذلك في الجريدة الرأسية فقط وعند ذلك  
لا يستخدم الجريد الأعلى ، وإذا كانت أكبر تثبت مروحة كبيرة فوق  
الرأس ومروحتان حول الأكتاف في الجريدة الأفقية وكلما زاد حجم  
العروسة زاد عدد المراوح التي تحيط برأسها وتثبت واردة ملونة  
في كل يد من يديها الرائدة بواسطة السلك وفي العرائس الإفريقية بكثرة  
استخدام الورود من المراوح وحول العروسة . . وحاليا تزين بعض  
العرائس بوضع طرحة تشبه طرحة العروسة مصنوعة من ورق الكوريشة  
المكون من عدة كرايش مع وضع تاج من الورق المفضض أو المذهب  
على الرأس

أما عروسة النفقة فنصب لها عرائس كبيرة الحجم وتزين بلف



## الحلى الشعبية فى مصر

بقلم : سامية قطبى

### الحلى الشعبية فى مصر :

تعد حضارة مصر القديمة أول وأعظم حضارة إنسانية عرفها التاريخ وكل قطعة حلى لها دلالات وأصول ترجع إلى الحقب التاريخية ، لها بقايا حتى الوقت الحاضر تؤكد تواصل مقومات الشخصية المصرية .

وعرف قدماء المصريين التجميل وكان فى البداية متواضعا ثم تطور مع توالى التاريخ . وجاء فى الموسوعة البريطانية ( فى عصر مبكر ) جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية ؛ لاعتقادهم بأن المعادن تحمل فى طبائها قوى سحرية ، ونجد أن الحلى أهم جزء فى ملابس الرجال والنساء على السواء .

وقد اعتقد الإنسان المصرى القديم فى الأحجار الكريمة ، وكانوا يضعون الحجر الأخضر فى أفواه الموتى ؛ لأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجدها . كما استخدم الإنسان المصرى التماثيل التى تحمل ما يعتقد الإنسان الشعبى من صفات سحرية وما تحقق له من حماية وما تجلبه له من نفع .

### الدولة القديمة حوالى ٢٩٨٠ - ٢٤٧٥ ق . م

كانت العقود تصنع من الخرز وتزود بتماثيل يتحلى بها الرجال والنساء مثل القلائد العريضة مكونة من عدة صفوف ، ووجد فى مقبرة الملكة حتب حرس والدة الملك خوفو الأساور مصنوعة من الفضة محلاة برسم على شكل ذباب ومرصعة بالفيروز واللازورد وتعد من الفاتنات التى يفخر بها أى فنان فى مصر ، كما وجدت ضمن الآثار حلى من الذهب والعقيق والفيروز تتميز بدقة الصنعة ولم يكن هذا قاصرا على الملوك وأفراد أسرهم بل استخدمها أفراد الشعب مع استبدال الذهب بمعادن مثل النحاس - أو البرونز المكسوة بطبقة من الذهب ، لاعتقادهم أن الذهب له قوى سحرية وتضفى على لابه صفة الخلود والبقاء ، لأنه لا يتأثر بعوامل الزمن .

جاء فى مقال بدائرة معارف العلوم الاجتماعية لروث بنزل Ruth Bunzel أن التجميل فى التاريخ الإنسانى ظهر خلال العهد البلوتانيك الفخارى ووجدت نماذج لدى شعوب جزر أندامان Andaman وفيوجى ، تدل على أن تجميل الجسم له عدة درجات . تجميل تشوهات الجسم مثل إصلاح عيوب الرأس والأرجل وإصلاح الأسنان وحماية الوسط وهذا يتطلب استخدام الوشم والرسم على الجسد .



استخدام نماذج للحلى على الجسم وارتداء ملابس موشاة بالجواهر واستخدام عقود لها أشكال متعددة وحلية للأنف وحلقات مثل السداة للشفاة وغوايش وأساور للأذرع وخلاخيل ، والتجميل بالملابس الاحتفالية باستخدام أغشية الرأس والأقنعة والحلى المتنوعة .

ويرجع وستر مارك Wester Mark سبب التجميل بالحلى والملابس كوسيلة لجذب الجنس الآخر ، لأنها تلفت النظر إلى الجسم البشرى ويؤكد كارستن Karsten وفريزر Frazer أن جميع فنون تجميل الجسم البشرى يعتمد على السحر لإبعاد الروح الشريرة ويلاحظ تأثير السحر على أشكال الحلى بصورة كبيرة الانتشار استخدام الأحجية والرموز الوقائية وتستخدم الحلى لدى معظم الشعوب للتعريف بالوضع الاجتماعى والقبيلة والانتماء والرتبة والعمل والإنجازات والجنس والاتجاهات الحالية هى دراسة كل تزيين مميز وعلاقته بالمادة التى صنع منها وطريقة الصنع وخلفيته الثقافية والتاريخية .





## الدولة الوسطى ( ٢١٦٠ - ١٧٨٨ ق م )

كانت الحلى المصنوعة من الخرز والقشلى هي الشائعة بين الشعب ويغلب عليها اللون الأزرق والأحمر وتشكل على هيئة صفوف أو أحادي أو حبات خرز وأشكال متعددة أحيانا تمثل أحرار من جسم الإنسان وبعض أنواع الحيوان والطيور والنباتات ووصل عددها إلى حوالي مائتين وخمسين وحدة وكانت تستخدم كدلايل وتوضع مع الخرزات العادية في المقود ، وكل نموذج لو وحدة زحرفية تستخدم في تكوين هذه الحلى كانت ترمز إلى معنى خاص ومن هذه الصالح المعنفة المحرم وكان يرمز إلى معنى معن الموتى والصفر ذو الرأس الشرى الذى كان يمثل وحدة الحد والفسى والروح والقلب وكانت التمام الموصوعة في الحلى تحمل ما يعتقد فيها الإنسان الشىء في مصر القديمة من حماية أو نفع وحير وكان رسم اليد أو العين يستخدم لصنع الحد وإبعاد الشر وحلب الخير والسعادة

وفي هذه الحقبة تميز الصانع المصرى بالدقة الفنية وجمال التشكيل وكان يستمد العناصر الزخرفية من الطبيعة مثل نبات الردى والحيل وزهرة اللوتس وغيرها ووجدت آثار في منطقة دهنشور للأمبرة حفوت ( الأسرة ١٢ ) ترمز عن مدى دقة الصاغة واستخدام المصريون حللا معدنية مزوها بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة ( المتحف المصرى ) كما مهر أسلوب الحيات التى أخذها عنهم الفنيقيون والإغريق

## الدولة الحديثة ( حوالى ١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق م )

عم الرخاء البلاد وأصبح التزين صفة لعامة الشعب فالرجال بضمون الخواتم والأقراط فى الأذن والقلائد من الخرز وتستخدم الفراعة الذهب بكثرة فى الدولة الحديثة وتتميز صناعته بالفخامة والتنوع خاصة حلل الملوك والملكات وهذا يتجلى فى كنوز توت عنخ آمون فى الأسرة ١٨ .

بدأ استخدام الفضة فى مجال الاستعمال اليومى لعمل المصاغ ابتداء من الأسرة ١٩ وترجم مرجريت مرى استخدام الفضة فى الحلى الشخصية إلى فقر مصر لأن الذهب كان يستوفى فى الضرائب إبان الاحتلال الرومانى كما أن الفضة تمنع بفوائد سحرية .

## الحلى فى العصر البطلمى ( حوالى ٣٣٢ إلى سنة ٣٠ ق م )

بعد فتح الإسكندر الأكبر لمصر تقدمت صناعة الحلى وأسهم فى هذا الصباغ المصريون والإغريق وأقتبس الصياغ الإغريق من الصياغة الوطنية وتعلموا ما لم يكونوا يعلمونه ثم أخذوا بعض الوحدات الزخرفية والأساليب التشكيلية واستطاعوا صفها بالصيغة الإغريقية .

كذلك انتشرت الأساور التى على شكل ثعبان ويوجد نماذج بالمتحف المصرى لها وما تزال هذه الأساور منتشرة حتى اليوم وقد اهتم الطالمة بالأحجار الكريمة وتم اكتشاف جزيرة الزمرد بالبحر الأحمر

واشتهرت الملكة كليوباترا ( ٦٩ - ٣٠ ق م ) بمجموعاتها وفصرها المصنع بالأحجار الكريمة وازدهر فى الإسكندرية فن القش على الأحجار الكريمة التى كانت تعد أكبر مركز للحواهر والأحجار الكريمة

## العصر الرومانى ( ٣٠ ق م - ٦٤٠ م )

أصلب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى وانتشر استخدام المعادن الرخيصة مثل البرونز والنحاس الأصفر والفضة مع استمرار صناعة الذهب واستخدام العملة الذهبية والفضة فى صياغة الحلى . وكذلك استخدام الخرز الزجاجى والمصنوع من الخزف والماع بالوان مختلفة وأشكال متعددة كما استخدمت التمام من الفضة والزجاج الأبيض والأزرق ، للحماية من العين والسحر وعلقت كدلايل .

## العصر البيزنطى والقبطى :

دخلت المسيحية مصر سنة ٦١ ميلادية وابتدأت فى الانتشار بين أفراد الشعب ولأقت معارضة من أباطرة الرومان إلى أن اعترف بها الإمبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية وقد تأثرت الفنون بهذه الديانة ومنها الحلى ، فظهرت رموز الديانة المسيحية التى أهمها الصليب والحيوانات الوديدة والأسماك والحمام والسنابل وأوراق الكروم وعنايد العنب ومناظر الرسل والقديسين ويوجد بالمتحف القبطى شكل لقرط على هيئة عنقود عنب ولا يزال هذا الطراز موجودا إلى الآن .

وتحدث بترى عن الأقراط الشعبية القبطية التى تصنع من الفضة على هيئة دوائر متداخلة ، الدائرة الداخلية على شكل صليب . وتصنع غالبية الحلى من الفضة أو المعدن الرخيص لفقر الشعب فى هذا العهد . واستخدمت التمام على شكل هلال وأضيف الصليب فى وسط الهلال وصنع من البرونز .

## الحلى الشعبية قبل الإسلام :

وجدت صلات بين مصر والجزيرة العربية قبل دخول الإسلام عن طريق التجارة فقد وفد إلى صعيد مصر عن طريق البحر الأحمر كثير من التجار العرب وكان الجاهليون يعلقون حللا وجلاجل وكانوا يعتقدون فى الأرواح وأذى العين خاصة بالنسبة للنساء والأطفال ، لأن التميم تمد نوعا من الزينة ، أما الرجل فهو أقدر على مقاومة العين والجن من الصغار والنساء ، وكان اليمينيون تجارا مهرة يشترون الأحجار الكريمة من الهند والعقيق من أفريقيا الشرقية ، ويقومون بدور الوسيط بين تجار مصر والهند .

## المصاغ فى الإسلام :

أجاز الدين الإسلامى للمرأة التحلى بالذهب والفضة أما بالنسبة للرجل فقد أباح استخدام خاتم من الفضة لا الذهب .

ويند أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية فى دمشق ثم بغداد وأسست حدودها فشمحت بلادا ذات حضارات عربية مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب فى هذا فقد وجد الذهب والفضة فى خراسان والياقوت فى التركستان والعقيق فى اليمن والبريد فى مصر واللؤلؤ فى البحرين والمرحان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة .

وكان الخلفاء فى بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للحواهر ولد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تتزين بأغطية للرأس محلاة بالحواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الحائز إن المعاصات المزخرفة المعلق بها أحجبة ذهبية أو فضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدوسياء والصحراء الشرقية وهو عطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سر كوج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس « ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التى إحتضنتها الجماهير العريضة وللتفد منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا » .

## المصاغ فى مصر الإسلامية :

ازدهرت فى مصر منذ أيام الفراعنة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب ( سنة ٦٤١ م ) وجدوا بها صناعة متفنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية فى عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انغردت بطابعها لإسلامى بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالى فى مصر والدول العربية مثلا فى الحلق المخروطة .

## الحلى فى العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل مارر بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حط - عز دائم .

## العصر الأيوبرى ( ١١٧١ - ١٢٥٠ م )

تشبه الحلى الشائعة فى هذا العهد تلك التى كانت فى العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التى كانت تقدر بشمانين عاما تقريبا .

## العصر المملوكى ( ١٢٥٠ - ١٥١٧ م )

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتى » التى تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهى دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار ( الزنوك ) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .

## الدولة العثمانية ( ١٥١٧ م )

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغبياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا

## القاهرة وصناعة الحل

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت جهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التى أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا يشترون الذهب على الناس ويلبسون اللآلئ ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها فى القود وصاغة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصاغة حتى فاقت القاهرة المعريه بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه

وازدهرت أسواق القاهرة فى عصر المماليك الحرة ( ١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م ) وكان لمرور التجارة الهدية عن طريق مصر أثر كبير فى رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك الرجبة وفرضت الحماوك والرسوم بين الموانئ العربية والمصرية فى البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى ( سنة ١٥١٧ م ) تدهورت الصناعة شريح ألين من مهرة الصناع والقائين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والحوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد فى العيش واقتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبص الخنجر يوازي مائتى ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والمرض .

وكانت الأسواق فى القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الحواهر حى يصنع الحلى بالطلب كما ذكر « إدوارد لين » ، إلا أن المقريزى ذكر أن فى زمة كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفصيات ( بحوار الصاغة )

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعى الفضى فكان ينحصر فى عمل الأحجبة والأساور والخلاخيل والخواتم ، ويقل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة فى القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالآفاليق .

## حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها





كردان ملاقات

كردان عش مرم فلاح

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر ( اليونى ) وله مؤلفات فى البحر بعض الوصفات التى توفى بين المحبين وهى مثلا : من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى حاتم قصة ونحتم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا . ولهذا نجد أن التمام والأحبة كانت عصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وكعويلة أو حجاب أو ( وطيفة الختم ) .

وقد ذكر كاهن مقارنة بين الأحبة الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى المهود العروبة ويقارن بين أسطوانات حطب الحجاب وتقليد كتابة القراءة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل .

كما ذكر إدوارد لين : أنواعا معدنية من الأحبة تصنع من الذهب أو الفضة ويقتش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقية المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

#### المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف إدوارد لين : الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصاة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المبرص بالخرز الملون والعصاة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية المقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ، ليتعلم فى تركيب الأحجار الكريمة .

#### المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنهى بالأحبة على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبلدية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تماثيل .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الحدائيل المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

فى العال باليهود والأرمن ، وكذلك كان أقباط مصر يعملون بهذه الحرفة وتألفت اتحادات يهودية ومصرية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن الميسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصباغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصباغة فى أوقات الفراغ

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة العوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأشا مدرسة لتعليم الصنائع

وقد استخدم المصريون الأحبة ، لاعتقادهم فى البحر وهى الغالب تحمل الأحبة آيات قرآنية وأسماء الله الحسى وأسماء ويكون بداخلها لفائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتحدت هذه الأحبة أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الفنى فيشتري لآلته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة سرقع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريرات من عد الحبة ويسمى ( سركوح ) وكانت العروس فى الماضى ترف فى موكب فى أثناء ترحيلها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تصنع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى .

#### الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ، لأنها تعبر عن حالة البسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والحيوان . وترتدى العروس الشبكة يوم حطتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو حاتم أو حلقال أو مجموعة من الحلى . وفى النوبة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة قصة الرحمن ، الذهبية التى توضع على جهة العروس ، لتعبر المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حللى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدملج . وفى سيوة تحلى العروس بمجموعة

لسور مجنولة شائعة الاستخدام فى مصر





كبيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهو ( وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق )

ودلة الخطورة فى المجتمع الحضرى تعبر عن ارتباط الفنى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالحريات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ، لأن الفتاة تستخدم برقعاً من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى ويعد الذهب الذى يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من العريس رصيدا لها وإدخالها ، حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكها يبيع الحلى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حلها من النحاس المطلى بقشرة الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنها تبيع بضائقة مالية .

### الرمز فى المصاغ الشعبى

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الفنان الذى يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذى يعيش فيه ، فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا . وقد يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر عنه بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وقد وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض الطيور والنباتات والأشكال ، وهى ترتبط لدى الإنسان الشعبى بفكر معين ، ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلى :

السكة : ترتبط فى ذهن الإنسان الشعبى بزيادة الخير والنسل  
الحمامة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) وبناء الحمام لعنه فى مدخل الغار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعند خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهى رمز الإنسان والصحة . ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة فى عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهى مرتبطة بميلاد الأنبياء

الهلال : استخدم فى مصر القديمة تسمية للإله القمر ضد السحر والظرة الشريرة أما الهلال فى الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التى تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبى حللى لها دلالات ، فالسكة رمز للخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكمل ثم يصمحل ويحتمل ويعود مرة أخرى للطهور

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهى مكونة من أربعة بقلات ودائرة فى الوسط .

كما أن للأشكال دلالات فى المعتقد الشعبى فمثلا

الملك : أحد أوجه الهرم يستخدم رمزا لإله الشمس فى الفكر القديم وفى الفكر المسيحى الثالث المقدس والفكر الإسلامى رمزا للعلو والسمو .

المرجع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبى الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة  
رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره فى خلق الكون سبعة أيام - السموات السبع - أيام الأسبوع سبعة

### الساحل الشمالى الغربى

وهى المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالى الغربى قبائل أولاد على ، ويغلب الطابع البدوى على زى وزينة المرأة فى هذه المنطقة وهى تفضل الحلى الفضية

### زينة الرأس

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الحلد يتدلى منه على الحاتين حلية فضية على شكل الهلال الذى يتدلى منه سلاسل





### حلية التزيجة

وهي عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طويلة من الخرز الملون (منحرف المركز)

### زينة الحزام

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول حصرها حراما من الصوف الأحمر عدة لفات تنتهي على جانب وتشك في هذا الجانب حلية من الفضة تسمى (حليل وزرة) وهي عبارة عن علبة من الفضة

فضة تنتهي ببلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس محلل) وبما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت

### زينة الصدر

تحلى المرأة رقبتها بفلاحة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثثة الشكل وتتمثل هذه الأكلة مع بعضها بخيوط مركب عليها خرز أحمر. ويسمى هذا العقد عقد (حليل وقطايط) (منحرف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل بدايات الأشهر العربية - القطايط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم ضد الحسد



حلية زنادة رقية وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



جرس محلل أو تملالين لزينة رأس المرأة البدوية في مرسى مطروح وواحة سيوة



مستطيلة مركب لها قطعة مربعة تشبك في الحزام وينتهي الطرف الآخر من العلبة بعدة سلاسل

وتضع المرأة الحجاب أو المطر في هذه العلبة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحف المركز).

#### الأساور :

تحلى المرأة بمعصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالتبات في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى ( دملج ) وأحيانا يكون هذا الدملج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بمدى غنى المرأة (متحف المركز)

#### زينة الأنف :

تضع البدوية في أنفها حلقة من الفضة تسمى شنيف أو شناف

#### الخلخال :

تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز)

#### واحة سيوة

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بمصر مطروح بطريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالي ولو أن هناك بعض أوجه التشابه لسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر .

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن الحالي ثم زادت الصلة بعد تحسن الطريق البرى .

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تضفر شعرها عدة صفائر صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة أحجية

الحلى بالرسوم النباتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير



#### الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثماني تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغنياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا .

#### القاهرة وصناعة الحلى :

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت عهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التي أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا ينثرون الذهب على الناس ويقيمون الولائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها في النقود وصناعة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصناعة حتى فاقت القاهرة المعزبة بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامي ومحور نشاطه

وازدهرت أسواق القاهرة في عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهندية عن طريق مصر أثر كبير في رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك البرجية وفرضت الجمارك والرسوم بين الموانئ العربية والمصرية في البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثماني (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة بترحيل الفنين من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والجوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد في العيش وافتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبض الخنجر يوازي مائتي ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والعرض .

وكانت الأسواق في القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الجواهري يصنع الحلى بالطلب كما ذكر « إدوارد لين » ، إلا أن المقریزی ذكر أن في زمنه كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفصات (بجوار الصاغة) .

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعبي الفضي فكان ينحصر في عمل الأحجية والأساور والخلاخيل والخواتم ، ويقبل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوي وتعتبر الصاغة في القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالأقاليم .

#### حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية في دمشق ثم بغداد وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب في هذا فقد وجد الذهب والفضة في خراسان والياقوت في التركستان والعقيق في اليمن والزربرجد في مصر واللؤلؤ في البحرين والمرجان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة

وكان الخلفاء في بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للجواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تزين بأغطية للرأس محلاة بالجواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الحائز إن المعصائب المزخرفة المعلق بها أحجية ذهبية أوفضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدو سيناء والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سرکوح ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس وما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التي إحتضنتها الجماهير العريضة وللنفذ منها فترة من الزمن ، مع إنها إنداع الخاصة أو الطبقات العليا ،

#### المصاغ في مصر الإسلامية

ازدهرت في مصر منذ أيام الفراغة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متقنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية في عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انفردت بطابعها الإسلامي بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالي في مصر والدول العربية مثلا في الحلق المخروطة .

#### الحلى في العصر الفاطمي :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل بارز بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حافظ - عز دائم .

#### العصر الأيوبي (١١٧١ - ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة في هذا العهد تلك التي كانت في العصر الفاطمي وذلك لقصر الفترة التي كانت تقدر بشمانيين عاما تقريبا .

#### العصر المملوكي (١٢٥٠ - ١٥١٧ م)

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتشي » التي تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهي دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الرنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجاري كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .





كردان ملاقات

كردان حشن بموارض

من الحلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر ( اليونى ) وله مؤلفات فى السحر بعض الصفات التى توفى بين المحبين وهى مثلا « من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى خاتم فضة وتحتم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا » . ولهذا نجد أن التماثيل والأحجية كانت عصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وتكميلة أو حجاب أو ( وظيفة الختم ) .

وقد ذكر كاسبر مقارنة بين الأحجية الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى المهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ الحجاب وتقليد كتابة الفراعنة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل

كما ذكر « إدوارد لين » أنواعا معدنية من الأحجية تصنع من الذهب أو الفضة وينقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقية المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عه

### المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف « إدوارد لين » الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصابة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية العقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والمعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

وقد استخدم المصريون الأحجية ، لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجية آيات قرآنية وأسماء الله الحسنى وأسماء ويكون بداخلها لغائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجية أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الفنى فيشتري لإبنته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة بقرع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخرقيات من عد الحجة ويسمى ( سر كوح ) وكانت العروس فى الماضى « ترف فى موكب فى أثناء توجهها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تضع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى

### الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ، لأنها تعبر عن حالة اليسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عنصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والحيوان . وترتدى العروس الشبكة يوم حطبتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقا أو مجموعة من الحلى . وفى البوينة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة « قصة الرحمن » الذهبية التى توضع على جبهة العروس ، لتمييز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حللى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدملح . وفى سيوة تتحلى العروس بمجموعة

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ، ليت فى تركيب الأحجار الكريمة .

### المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنتهى بالأحجية على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبدوية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تماثيل .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الجدران المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقراط مصر يعملون بهذه الحرفة وتألفت اتحادات يهودية ونصرانية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ .

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة الفوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص .

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأنشأ مدرسة لتعليم الصنائع

أساور مطبولة شائعة الاستخدام فى مصر





كيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهر ( وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق ) .

ودبلة الخطوة فى المجتمع الحضرى تعبر عن ارتباط الفتى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل .

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالحربات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ، لأن الفتاة تستخدم برقعا من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى . وبعد الذهب الذى يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من الناس رصيدا لها وإدخارا ، حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكها يبيع الناس المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حليا من النحاس المطلى بطلاء الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنه مر بضائقة مالية .

### الرمز فى المصاغ الشعبى :

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الذى يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذى يعيش . فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وجدت أشكال من الحلى ورسم غائرة على المعادن تمثل بعض النباتات والأشكال ، وهى ترتبط لدى الإنسان الشعبى بفكر معين ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلى :

السكة : ترتبط فى ذهن الإنسان الشعبى بزيادة الخير والنسل الحمارة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) وبناء الحمام لعشه فى مدخل القار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعدد خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهى رمز الإنسان والصحة - ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة فى عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهى مرتبطة بميلاد الأنبياء .

الهلال : استخدم فى مصر القديمة تيمية للإله القمر ضد السحر والنظرة الشريرة أما الهلال فى الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التى تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبى حللى لها دلالات ، فالسكة رمز الخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفى ويعود مرة أخرى للظهور .

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهى مكونة من أربعة بقلات ودائرة فى الوسط .

كما أن للأشكال دلالات فى المعتقد الشعبى فمثلا :

المثلث : أحد أوجه الهرم ويستخدم رمزا للإله الشمس فى الفكر القديم وفى الفكر المسيحى الثالوث المقدس والفكر الإسلامى رمزا للملوك والسمو .

المربع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبى الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة .

رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره فى خلق الكون سبعة أيام - السموات السبع - أيام الأسوع سبعة .

### الساحل الشمالى الغربى

وهى المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالى الغربى قبائل أولاد على ، ويغلب الطابع البدوى على زى وريّة المرأة فى هذه المنطقة وهى تمصّل الحلى الفضية

### زينة الرأس

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الحلد يتدلى منه على الحانين حلية فضية على شكل الهلال الذى يتدلى منه سلاسل





### حلية الزبيجة

وهي عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طويلة من الخرز الملون (متحف المركز)

### زينة الحزام

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول خصرها حزاما من الصوف الأحمر عدة لفات تنهى على جانب وتشبك في هذا الجانب حلية من الفضة تسمى (خليل وزرة) وهي عبارة عن علة من الفضة

معدة تنهى بلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس مجليل) ربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت.

**زينة الصدر:**  
تعلق المرأة رقبتها بقلادة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثثة الشكل وتتصل هذه الأهلة مع بعضها بحلقات مرك عليها حرد أحمر ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط) (متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل بدايات الأشهر العربية - القطافيط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم ضد الحسد



حلية زناد رقبة وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



جرس مجليل لوتنلاين لزينة رأس المرأة البدوية في مرسى مطروح وواحدة مسودة





**الخلخال :**  
تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة ( متحف المركز )

### واحة سيوة

نقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بعمرى مطروح بطريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالى ولو أن هناك بعض أوجه التشابه وللسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن ٢٠ ثم زادت الصلة بعد تحسين الطريق البرى .

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تضفر شعرها عد صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة

مستطيلة مركب لها قطعة مديبة تشبك في الحزام وينتهى الطرف الآخر من العلة بعدة سلاسل .

وتضع المرأة الحجاب أو المعطر في هذه العلة وتحديث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها ( متحف المركز )

### الأساور :

تحلى المرأة معصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالتبات في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى ( دملج ) وأحيانا يكون هذا الدملج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بعدى غنى المرأة ( متحف المركز ) .

### زينة الأنف :

تضع البدوية في أنفها حلقة من الفضة تسمى شيف أو شناف .

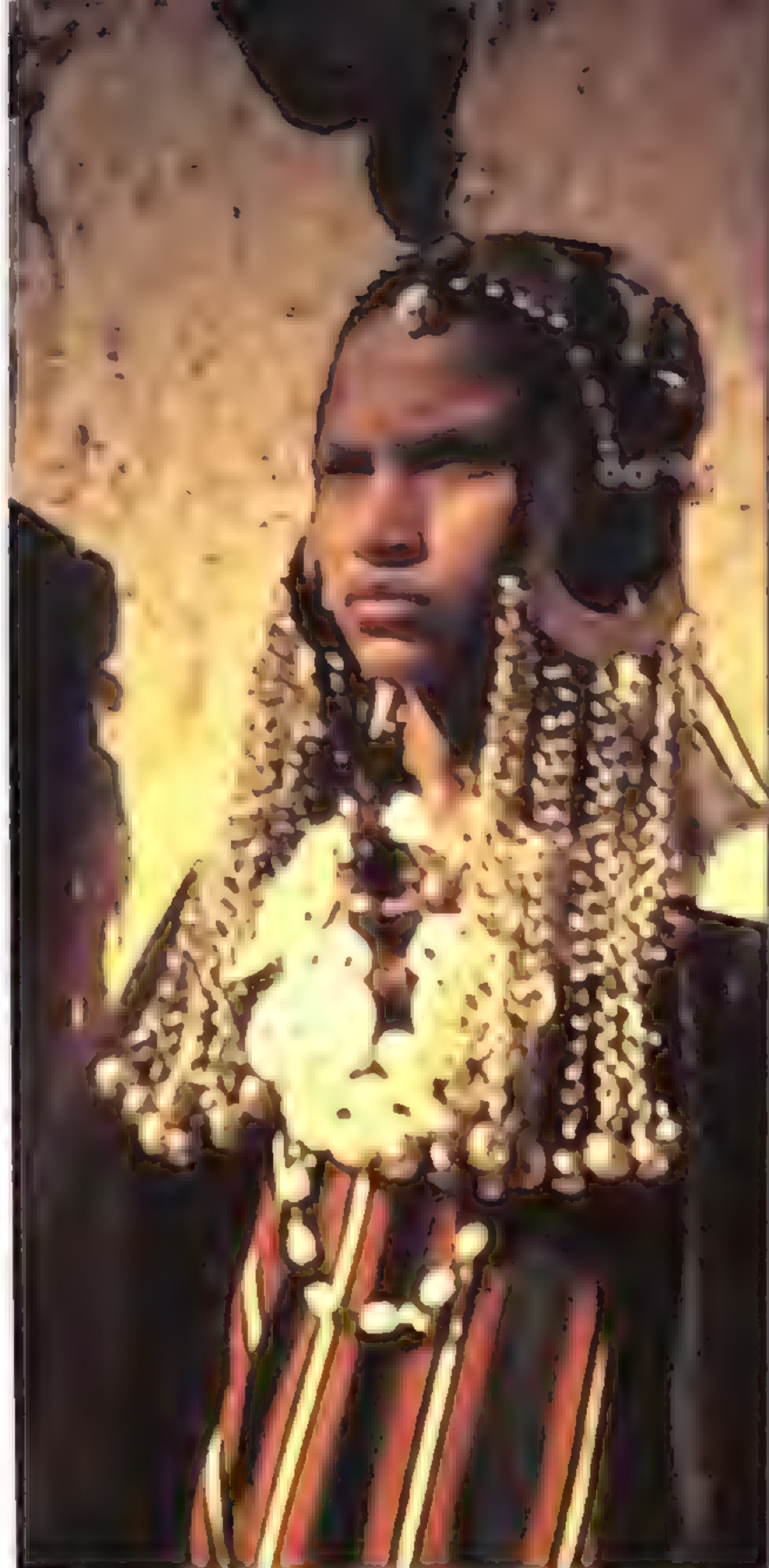
المحلى بالرسوم البتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير



خلخال من الفضة







فرد من سواد ارتدى حتى كانت من الفضة ذات لوزان كبيرة

وترتدى الفتاة والعملة السوية حتى صبة خاصة أثناء حر .  
من مادة ويصل وزن هذه الحلى إلى عدة كيلو جرامات وكما ولدت د .  
الحلى كان هذا من دولتي الشام والفاخر

وفي الماضي كان هناك الشان من صياغ الفضة بصلان في .  
الإصاعة إلى ما يصل إليها عن طريق الإسكندرية ومن لياحت .  
صياغ في نبي عتري صبح مثل هذه الحلى . أما الآن فلا يوجد  
صانع في الواحة ولكن يقوم صياغ الإسكندرية بعمل تصدح هذا  
للأصل .

#### حلى الرأس :

حجاب لوزة الرأس من الخرز الملون يتدلى من حلية من الفضة  
في نهايتها كف تعلق على الحبة لمع الحسد ويحرم رمز الكف .  
كف العين عن النظرة التي تحسد ( متحف المركز )

#### تعلقين :

صارة من حلية على شكل الهلال ذي الحجم الكبير ومثبتة في  
الحلدة وتوضع على الرأس ليتدلى التعلقين على جانبي الوجه ، ولها  
تسمى العملة السوية عن استخدام الخلق وهذا الهلالان يدر  
مهما عند من السلاسل في نهايتها حللحل تلح ١٩ في كل حبة  
( متحف المركز )

ويوجد في متحف وكالة الغوري نموذج آخر عبارة عن شريط من  
الحلدة المزين بالزواير والأحبة وأحبة من الخرز تتدلى على الحبة  
لما الحاتان فثبتت بهما هلالان كيران من الفضة المنقوشة يتدلى من  
كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل تسمى اللحوطاء

#### زينة الشعر : بوفل :

حلية من الفضة مركب بها كهرمان ولها دلالة على شكل مثلث  
يتدلى من سلاسل بها خرز بحلالحل تعلق لوزة الشعر ويكون عددها  
مزدوجا ( متحف المركز ) رقم ٤٥٠

#### حلى الصدر : ( صالحيات )

تصنع الفتاة السوية عددا كبيرا من الحلى في رقتها منها عقد  
صالحيات وهو مشابه للعقد الذي تضعه المرأة في مرمى مطروح  
بالساحل الشمالي ( متحف المركز )

#### حجاب خيارة : ( متحف المرز )

عبارة عن حلية من الفضة على شكل أسطوانة يتدلى منها سلاسل  
في نهايتها جلالجل عددها ٨ وسلاسل نهايتها كف عدد ٧ ، وتستعمل  
الحلية لوزة المرأة ولوضع حجاب للوقاية من الحسد أو التحويطة .

#### طوق : اخرو اورم

عبارة عن طوق من الفضة ويعلق به حلية على شكل قرص الشمس  
بسمي قرص المدارى أو أدرم . وإذا تزوجت الفتاة تفصل القرص

وتنمطه لإحدى فتيات الأسرة غير المتزوجات لاستخدامه .

#### زينة اليد

#### عقد كهرمان

عقد من الكهرمان لونه أصفر ، من ، أحمر ، أسود ، لون الفضة  
مع بعض القوش الصف دترة في منتصف حبة الفضة ( متحف  
المركز ) .

#### حجاب ماشاء الله :

صارة من حجاب من العقيق يتدلى من سلاسل في نهايتها حللحل  
يتعلق لمنع الحسد وللزينة .

#### خواتم

تحلى المرأة أصابع يديها بخواتم من الفضة عريضة ولها أشكال  
مختلفة بعضها مستدير نقش غائر مثل الشمس حيث يوجد بسوه معد  
أشكال

عقد من الفضة على شكل أمتة

حجاب فصيله





عقد من الكهرمان



مجموعة من الأحذية التي تـ

لرنة الرأس وللوقاية من الـ



عقد مستخدم في منطقة الساحل الشمالي وسورة . ولاحظ شكل الهلال والكعب به يسمى هلال ومطاميط



- ١- خاتم فضة مربع منقوش طول الضلع ٣.٧ سم .
- ٢- محبس (خاتم مستدير من الفضة منقوش بهيئة وردة طول القطر ٤ سم .
- ٣- محبس (خاتم مستدير من الفضة) منقوش عليه رسوم غائرة طول القطر ٣.٥ سم
- ٤- خاتم من المعصية بضاوى الشكل طوله البيضاءى ٣ سم عليه نقوش محفورة





## الواحات البحرية

تقع الواحات البحرية في الصحراء الغربية بموازة مدينة شمال غربا بمسافة ١٨٠ كيلو مترا وهي على بعد ٣٢٥ كيلو مترا جنوب غرب الحيزة .

يعيش سكان الواحة في أربعة بلدان : البويطي وهي العاص والقصر ومنديشة والزايو وفي بعض القرى الأخرى مثل المعمر والجارة ، وتهتم المرأة في هذه المنطقة بزيتها ويكثر استخدام الحلم الفضية .

### زينة الرأس :

تضع المرأة أكف من الفضة للتناؤل على جانبي الرأس وتضع الزينة الشعر « عقوص » وهي عبارة عن جذائل من الخيوط محاط بحلقات دقيقة من معدن الرصاص لتزداد الضفائر طولاً وقد تضاف قطعة مستطيلة ذات بلابل عليها اسم الجلالة وتسمى شايكة الشويكة .

### زينة الأنف :

تتقب الفتاة أنفها وتضع شناف في الفضة لزينة الأنف ويسمى « قطرة » وقد يكون من الذهب على شكل هلال مقوosh ومثبت في نهاية قرص مستدير .

### الأقراط :

تختلف أسماء الأقراط تبعاً لأشكالها وهي من الفضة منها حلق ساقية وهذا الشكل تنفرد به الواحات البحرية .

### زينة الصدر :

ترتدى المرأة العقود المصنوعة من الخرز بأشكال مختلفة واللوان متعددة وتعدد طبقاتها وهي تشبه القلائد في مصر القديمة ( قلادة بحمة ) - كما تضع المرأة حول الرقبة أشرطة مطرزة بالخرز تسمى خاجات وتحلى المرأة صدرها بأحجية للتناؤل مثلثة أو أحجية فضية مستديرة عليها رسم وبعض الآيات القرآنية . وقد تضع المرأة في رقتها أكف للتناؤل أو حلية على شكل عقرب للوقاية من سم العقرب

### زينة اليد

#### الاساور :

تحلى المرأة بمعصمها بالاساور العريضة المصنوعة من الفضة وينقش الرسم على هيئة نباتات ، وتعدد أحجام الاساور وأغلها من

مقال لزينة الشعر

حلبة من الفضة تسمى قرص المداوي أو أغرو أو دم . ومن تتزوج الفتاة تهدي القرص إلى أمها المملوء





بوفد لربة السم



حلقي بفلول وشناف

عقد مستخدم من منطقة الساحل الشمالي وسيرة

### زينة السلق

تزين المرأة ساتها بخلخال من الفضة مثل مناطق وادي النيل

### الوادي الجديد

في الماضي كانت النساء في الواحات تتحلى بالحللي الفضية إلا أنهن استبدلن بها الحللي القادمة من الصعيد مع التجار وأخذ التجار الفضة لصهرها .

### القلائد : لواحات الخارجة :

تضع نساء الوادي الجديد في صدورهن قلائد مختلفة الأشكال قد تكون من صف واحد أو عدة صفوف ، وهي من الكهرمان أو العقيق أو المرجان والكارم . وقد تكون من هذه المعادن منظومة جميلة

الفضة . ( متحف المركز ) . أسورة من الفضة دملح - سوار أقل من محدولة . كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج الملون .

### الخواتم

تتحلى المرأة البدوية بالخواتم المصنوعة من الفضة أو المعدن محلاة بمقصوف من الأحجار الكريمة وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات مختلفة بعضها لمنع الحسد وبعضها لمنع المشاهدة أو للحمية ( متحف المركز ) وهي تتنوع على النحو الآتي :

- خاتم من المعدن بفص يرتقالي .
- خاتم معدن بنقش بارز على هيئة تفرعات نباتية
- خاتم معدن بفص أحمر
- خاتم معدن بنقش غائر





### الخلاخيل

تستخدم المرأة في الواحات الداخلة الخلاخيل الفضية أو المعدنية وهي ذات رأسين من الطرفين .

### الحلى الشائعة في وادي النيل

هناك حلى شعبية الاستخدام في مناطق كثيرة من مصر الدك والصعيد وهي تصنع إما من الذهب أو من النحاس المطلي بالذهب وتسمى (قشرة) وهي تصنع في الصاغة بالقاهرة والإسكندرية ويقوم التجار بعرضها في عواصم الأقاليم أو الصائغ الجوال المنتشر في القرى والمراكز ونظرا لتعدد أشكال هذه الحلى فقد أطلق عليها عدة تسميات نابعة من البيئة منها :

#### حلق شبك الحسين

من النحاس المطلي بالذهب على شكل دائرة في وسطها فتحة مستطيلة بطريقة (الشفشي) ويعبر هذا الاسم الذي أطلقه الف الشعب عن ارتباطه بمقام سيدنا الحسين ذي الواجهة الإسلامية يلتجئ الناس إلى الضريح للدعاء إلى الله لقضاء الحاجات - هذا الاسم به حماية من الشر (أنظر شكل) .

#### حلق خاتم سليمان

من النحاس المطلي بالذهب على شكل نجمة سداسية تدعى نجمة داود ويشير وستر مارك WESTER MARK إلى أن المثلث به عن العين فإذا وضعنا مثلثين فوق بعضهما يتقاطعان في نقطة تعتبر مركز لهما هذا الشكل يعتبر حماية ضد العين الحسودة .

حلق بقلوب من الحلى الشائعة بمصر

عقد قلوب حباته من العقيق الأحمر على شكل القلوب وهو من أجمل القلائد التي يختلط فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من الفضة تتدلى من بينها سلاسل تنتهي بقطع قديمة منقوشة . (عند قاعة الواحات الحاريجة في وكالة الغوري) .

#### الأقراط :

تصاغ من الفضة وتختلف تسميتها تبعاً لحجمها منها (الخراس الكبير) والدندش المتوسط

#### الأساور :

تستخدم المرأة في وادي الأساور (سواير) الفضية بأحجام مختلفة وهي منقوشة نقشاً بارزاً (متحف المركز) .

وبعض الأساور يجدل من الخوص ويكسى بالقماش ثم تطرز بالمرجان وتسمى (بنابل) .

#### الخواتم

تلبس المرأة في أصابعها خواتم فضية محلاة بفصوص مختلفة الألوان وقد ينقش على الخاتم بالرسم الغائر (متحف المركز) .

#### الجدائل : (رشوش)

تضيف المرأة إلى شعرها صفائر من الخيط تسمى عقوص أو جدائل تنتهي بقطع معدنية صغيرة (متحف المركز) يلاحظ التشابه بين شكلها وما كانت تستخدمه المرأة في مصر القديمة .

كما تحلى المرأة على جانبي الرأس بسلاسل تنتهي بقطع فضية منقوشة أو من معدن الرصاص (عقوص للشعر من واحة باريس في وكالة الغوري) .

### الواحات الداخلة

#### القلائد :

ولها أشكال متعددة وهي أحياناً من العقيق أو الخرز الأحمر ويضمها على مسافات حلقات أسطوانية معدنية وتسمى (كبة لربع) ويتدلى من صفوف المرجان قطع عملة فضية قديمة . (عقد رزى من بلاط - عقد مرجان - نفيلة - عقد قلوب) .

#### الأساور :

تصنع من الخوص المكسى بالقماش ويطرز السطح بالخرز ويتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة وقد تنظم مع قطع الكارم .

#### الأقراط

تصاغ من الفضة ، ومنها ما هو على شكل أحجية مثلثة منقوشة ، ومنها ما يسمى حلق بطبط (وكالة الغوري - متحف المركز) .



مجموعة من الأحجية المستخدمة في مصر بعضها عليه آيات قرآنية وبعضها عليه رسم جمال رمز الحج وحجلب عليه شكل ضابط (كان يرمز للسلطة في الماضي)





حلى شائمة فى الوادى - حلق بفنم فيروز - كردان كيلوياترا

#### عقد حب زيتون

هذا المودج شائع فى جميع أنحاء الجمهورية وتستخدمه المرأة الريفية والمرأة البدوية (متحف المركز)

#### الاساور

استخدم الإنسان الأول الاساور من عظم الحيوان ، كما برع الفنان المصرى القديم فى تشكيل نماذج وطرز من الاساور استخدم فيها المعادن والخز وباستعراض النماذج التى وجدت فى المقابر الفرعونية نتعرف على ما كان عليه فن صياغة الحلى من براعة وحس

#### كردان سمك بسمة

يصنع من النحاس المطلى بالذهب وهو منتشر فى الريف خاصة محافظة الحيزة والشرقية يستخدم كحجاب ويمكن وضعه داخل السمكة المحققة ويرمز السمك للخير والتكاثر كما أن الالهة فى المعتقد الشعبى نعمة ضد العين والحسد كما أنه شعار الإسلام باعتبار أن الأشهر العربية مرتبطة بظهور الهلال .

وهذا الكردان يعبر عن معتقدات الإنسان المسلم والقبطى كتميمة لجلب الخير وضد العين . أنظر شكل رقم ( )

#### كردان لبيبة

وصفه « إدوارد لين » فى كتابه عند وصف الحلى الشعبية ، القرن التاسع عشر ولا زال مستخدما إلى الآن ( متحف الأنثوجراف - متحف المركز )

#### كردان اهله فلاحى

يعتبر الهلال شعارا للدين الإسلامى والهلال فى المعتقد الشعبى نعمة ضد العين والحسد وهذا النموذج من الكردان شائع الاستخدام فى مختلف أنحاء الجمهورية . أنظر شكل ( ) .

#### كردان بذرة وعروسة

شائع الاستخدام وتجد التأثير الفرعونى المستحدث ويسمى كردان كيلوياترا (مصوغات الجمل) . شكل رقم ( )

#### كردان عش بعوارض

هذا الطراز مستخدم منذ فترة طويلة ولا زال إلى الآن وهو شائع فى الريف ولدى الأوساط الشعبية فى المدن ( المتحف الأنثوجرافى )

#### كردان بقلوب

الجمعية الجغرافية فائزينة رقم ٢٧ كردان رقم ٢٤٣١ .



حلى شائمة فى مصر - حلق مخرطة - حلق مخرطة بمصنوع

#### حلق مروحة

من الحاس المطلى بالذهب يبر شكل هذا الحلق عن الهلال والحمة وكان هذا رمز الإسلام ورمز العلم التركى وبه دلالات عندها سبع وهذا الرقم للتنازل لدى الفنان الشعبى

#### الكرادين والعقود

نعد الكرادين من أقدم أنواع الحلى والعقود وتكون فى شكل طوق أو على هيئة سلسلة من القطع المتصلة بعضها ببعض . وهناك اعتقاد لدى الإنسان فى العصور القديمة بحمل تائم من العظم تحمل قوى سحرية قادرة على حمايته من الأرواح الشريرة أو قوى الطبيعة كما أنه الصحة والقوة ولحمل هذه التائم استخدم الطوق أو السلاسل لهذا الغرض

ولا يزال الإنسان إلى الآن يستخدم الدلايات والسلاسل ويعلق بها الأحمة أو الأيات القرآنية .

وإذا رجعا إلى المتاحف التى توجد بها حلى مثل المتحف المصرى ومتحف الأنثوجراف نجد بعض الأشكال التى لا تزال مستخدمة إلى الآن مع تطویر فى المادة المصنوع منها العقود



## الخلائيل

لم تعد المرأة في المدن تستخدم الخلائيل ويفتصر استخدامها حالياً على المرأة البدوية وبعض المناطق في الريف

## سبائك

شبه جزيرة سيناء لها تاريخ قديم وقد انعكس ذلك على السبائك والزي والزينة وقد استعملت الفراعة ثرواتها منذ أقدم العصور واستعملت المعادن الفضة والأحجار الكريمة التي استعملوها في زينتهم وحملها معها أحجار اللازورد والفيروز ، لذا عرفت سيناء بأرض الفيروز وشكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة الإنسان وعلت عليها البداوة مما نتج به عادات وتقاليد عرفت على مر الزمن وتعدد القبائل التي تسكن.

في وحمالي ( يوجد في المتحف المصري نموذج أو نموذجان )

وقد توارث الشعب المصري هذا الفن وما تزال بعض الأشكال التي كانت تستخدم في الماضي شائعة حتى اليوم

## أسورة شعبان

هذا السوار شائع الاستخدام لدى المرأة المصرية بصفة عامة وهو عبارة عن ثمان براس وذيل ( متحف المركز )

## أسورة شعبان إسكندراني

تتميز براسين للثمان ( المتحف الأنثروم )

## غويشة سوهاجي

عبارة عن أسورة من الذهب ، أو الذهب الفضة السادة وتعمل بحسب على شكل قطعة دائرية مثل الساعة . ( متحف المركز أو الصاغة )

## أسورة حب حمص

هذه الأسورة شائعة الاستخدام منذ فترة طويلة ( المتحف الأنثروم أو الصاغة )

## أساور سادة

وهذه الأساور تصنع في الغالب من الذهب وغالباً ما تفتى السبائك أكثر من واحدة ، وعادة تكون للمساهة بمدى ما تفتى السبائك من ذهب كاستثمار لأموالها . ( الصاغة أو متحف المركز )

## أسورة مجدولة

أسورة مجدولة ونهايتها قلب  
( الحممة الحفرافية رقم ٣٥٥ )  
( الحممة الحفرافية رقم ٩١٨ )

## الخواتم

يتحلى الرجال والنساء بالخواتم . وتختلف خواتم الرجال عن خواتم النساء وكان المصريون القدماء يلبسون خواتم الحتم والزينة ووجدت آثار في مقابر الفراعنة تدل على ذلك

وقد استخدم الرجال الخاتم كختم يكسب الوثيقة صفتها الشرعية وحتى ولو كان موقفاً عليها باليد

تصنع الخواتم من النحاس أو الفضة أو الذهب وقد تضاف معصوص من المعادن الكريمة إلى الخواتم وغالباً ما يكون لهذه المعصوص دلالات معنية واعتقادات شعبية من التأمل أو الرغبة في مع الحد

( نماذج لخواتم تستخدمها المرأة - مركز الفنون الشعبية - القاهرة - فمياط )



مجموعة من الأساور لشكل ثمان وهي من الحلى الشائعة في الوادي

رأسها بشريط يتدلى على جانبي الرأس مزين بجميعه بالعملات المعدنية أو الفضة

ولا تعرف نساء البدو الأقراط ، لأنها تستخدم مجموعة من السلاسل التي تتركب على جانبي الوجه .

## زينة الأنف

تتقب الفتاة أنفها وهي صغيرة وتضع بها قطعة من القش تبقى موضعها حتى تزوج فتضع الأشناف وهي من الذهب أو الفضة - ( متحف المركز ) .

شيف من المعدن مقوش بالقش البارز على هيئة دوائر يتدلى منها

سيناء في سهولها وهضابها ونحوها . وتعد أزياء وحلى قبائل سيناء عن شعار القبيلة وعن مكانة الفرد داخل القبيلة

وتعتنى المرأة البدوية في سيناء بزينة وزينتها اهتماماً بالغاً في تاسق وجمال :

## زينة الرأس

تهتم المرأة بتنسيق شعرها على هيئة صفائر وتضيف إليها حدائل من الصوف تنتهي بشراشيب من الحرير وتزين بحلقات من الخرز تسمى بمجارجي أو تزين شعرها بقطع من الخرز الملون يأخذ شكل الضفيرة بألوان متناسقة تسمى شماريخ ( متحف المركز ) كما تغطي



## زينة الصدر

تتعدد قلائد الرقعة والصدر . وهي ذات طابع خاص يختلف من مثيلاتها في المناطق الصحراوية الأخرى من الشكل والتصميم وتستخدم البلوية قلائد من حبات الكهرمان والمرحان وقطع الحرز الملون وقد يتخللها كرات من الفضة أو يتدلى من وسطها قرص قصي مقوش - دلالة أو حجاب قصي مثلث الشكل

## زينة للرقبة

كردان قصبة عارة عن شريط من القماش مركب عليه قطع معدنية مستطيلة متلاصقة يتدلى منها قطع معدنية مستديرة وفي وسطها من الأمام يتدلى شكل هلالى مركب به قطعتان معدنيتان (منحرف المركز)

## الأحذية

تعتقد المرأة في تأثير الأحذية لإبعاد عين الحسود ولحلب الحر وتستخدم الحرز الملون لعمل أحذية مثلثة صغيرة تعلق على الرأس أو تشك على الصدر أو أحذية مستطيلة أكبر حجما تعلق بالرقبة . من الحرز الملون مرخرفة بوحداث هندسية مركب بها حجاب مستطيل ومحلل بالمعدلات المعدنية (منحرف المركز) .

## زينة اليد

تتحلى المرأة البلوية بالأساور القصية والمعدنية وتتعدد أحجام وأشكال هذه الأساور كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الرصاص

سوار من الفضة عليه نقش بارز (منحرف المركز) ، سوار الفضة مركب به شكل الحدائق في وسطه (منحرف المركز)



حلقة من الفضة



حلقة من الفضة تعلق على الصدر ويلاحظ شكل الحبة



## الحلالة :

عبارة عن مشبك من الفضة يتصل بهلال كبير وهو رمز الإسلام ثم النجمة أو المثلث في بعض الأحيان يتدلى منها عدة سلاسل ثم في النهاية سمكة وهي رمز الخير ، وقديما كانت تنهى هذه الحلبة بمحفظه نقود تسمى الزاوية ( متحف المركز )

أما المرأة في الفادجا فهي ترتدي الحرجار فوق الملابس الملونة والحرجار من القماش الأسود الخفيف يعطى الكعب ويلامس الأرض ويصح آثار أقدام المرأة حتى لا تتبعها الأرواح الشريرة

وتعلق المرأة من الكوز في أعلى الأذن قرطين ويسمى ( زمام ) وهو على شكل هلال ، أما المرأة من الفادجا فتستخدم قرطا واحدا في أعلى الأذن ويسمى ( بلتاو ) وهو مصنوع من الذهب

وقد دخل حديثا الحلق العكش ويمتاز برسومه البارزة المستمدة من الأصول الإسلامية ، ويصنع بأحجام مختلفة ويعتز النوبى بشكل الهلال ويطلق عليه اسم ( عجربويا ) ، أى القمر الكبير ، والمرأة النوبة تعتز بحليها ولا تفرط فيها ، ولذلك كان من العيب أن تبيعها وهي تظهر بهذه الحلى في الأفراح والموالد والمناسبات السعيدة فإذا توجهت إلى عرس فهي ترتدى جميع حليها لمجاملة أهل الفرح

## حلى الرأس :

شاوشا أو شوش كترى : وتتميز به فتيات منطقة الكوز وهو عبارة عن شريط من الخرز الملون يركب على الشعر من الحلف يتدلى منه عدة أفرع من الخرز ( متحف المركز ) .

## الرصدة :

هذه الحلبة تشتهر بها مناطق الكوز وهي تعلق على جبهة المرأة في المناسبات وهي عبارة عن سلسلة مركب بها قطع مستديرة من الذهب وفي الوسط مركب قطعة على هيئة مثلث لتكون على جبهة المرأة .

## قصة الرحمن :

هذه الحلبة مصنوعة من الذهب ويقصر استخدامها على المرأة المتزوجة ، وهناك شكل آخر عبارة عن سلسلة بها ٦ قطع على شكل الجنيه الإنجليزي تتوسطها قطعة مثلثة تعلق على الجبهة ويعتقد الفنان الشعبي أن المثلث ضد العين والحسد ( متحف المركز ) .

## حلبة ودعة :

وهي مصنوعة من الذهب طولها حوالى ٦٠ سم ومكونة من مثلثين وكل منهما عبارة عن علبة مقفولة ( حجاب منقوخ ) ، وعلى شكل مثلث رسم بارز على شكل هلال يعلوه ثلاث نجوم ويتصل المثلثان ببعضهما بصندوق معين ولكل مثلث من أعلى جزء مقبوض للضم الخيط وتعلق الحلبة كما يتصل المثلثان من أسفل ببعضهما ويتدلى منهما ٧ دلايات على شكل الكمثرى ، وقد لجاء الفنان إلى

استخدام مثلثين كحجاب ضد الحسد والسحر فهي تلقى العين الحاسدة فتتعد بذلك من صاحبة الحلبة . وتلص هذه الحلبة نساء عرب وبعض نساء قبيلة الحماة في أسوان

## حلبة الأنف :

تضع الفتاة المقبل على الزواج والسيدات المتزوجات حلبة في الأنف تسمى زماما وغالبا ما تكون في الجانب الأيمن من الأنف وهذا الزمام من الذهب على شكل دائرة مفوشة ولها طرف لشبيها في الأنف . وشكل آخر لحلبة الأنف مصنوع من الفضة أو الذهب على هيئة شكل المخروطه وقطره ٣ سم ( متحف المركز رقم ٨٨٧ )

## حلبة الأذن :

تفرد المرأة النوبة باستخدام ٣ أقراط لزينة الأذن اثنين كما سبق أن ذكرنا بالنسبة للمرأة من الفادجا وهذه الأقراط مصنوعة من الذهب وهي على شكل هلال ولكنه مفتوح من وسطه ، زمام جنب - زمام قرط نداو - حلق عكش .

## حلبة الصدر :

تتباهى المرأة النوبة بكثرة الحلى التي ترتديها والمصنوعة من الذهب . ونجد أن الرومى النوبة تضع أشكالا متعددة من الفلادد بعضها ملاصق للرقبة وبعضها أطول يتدلى على الصدر .

## قلادة العبيبة :

معناها المتألق أو اللامع لأنها مصنوعة من الذهب وهي عبارة عن ٦ قطع على شكل كمثرى عليها رسم بارز يمثل النجوم وفي الوسط دلالة مستديرة عليها رسم زهرة ذات ستلات وبين الستلات وحد تشبه شجرة الخيل ، وأحيانا تستبدل القطعة المستديرة بقطعة أخرى مستديرة يكتب عليها ما شاء الله كحفيظة ضد الحسد ( متحف المركز ) .

## حلبة الجسك :

عبارة عن عقد من الذهب أو الفضة يكون من ٦ قطع مستديرة خالية من الزخارف ويتوسط هذه القطع مستديرة عليها زخارف بارزة . يمر في منتصف القطع فتحة لإمكان ضم القطع المكونة للعقد في خيط ، وبالتالي تصبح عدد القطع ٧ وهذا الرقم يتواءم به المصرى ، لارتباطه بعدد أيام الأسبوع وقصة الخلق وما جاء في القرآن سبع سموات ( متحف وكالة الغورى ) .

## عقد نجار : ( النفاقر ) :

وهو مصنوع من الذهب يتكون من ١٢ قطعة على شكل زهرة يتوسطها دلالة على شكل هلال ونجمة ومخمسة أو قد يوضع بدلا منها دلالة مستديرة تسمى فرح الله وهي عبارة عن عملة أجنبية كانت تسمى محر ( ٢٠ ) .

## قلادة زعفة ( سعفة ) :

حلبة من الذهب تلبس ملاصقة للعنق تتكون من تسع وحدات



حلبة للرقبة لزينة العروس وحلبة لزينة جبهة

وبعد تجميع أهالي النوبة إلى كوم أمبو حدث احتكاك أهالي الصعيد وظهرت بعض التغيرات في المجتمع النوبى ولا يزالون يحافظون على تقاليدهم وزينهم وحليهم التقليدية ويختلف زى المرأة في الكوز عن الفادجا ، فالمرأة في الكوز ترتدى ما يسمى بالنوب أو الشحمة ، وهو عبارة عن ثوب من الد الأبيض تلفه المرأة عدة لفات حول الجلباب الملون الذى ترتديه ، طرف الثوب عند الكتف الأيسر بواسطة مشبك يسمى أو الحلالة ( ٢٠ ) .

حلبة من الفضة بها عملة الحبر



تستخدم البدوية عدة خواتم من الفضة أو المعدنية محلاة بفصوص من العقيق أو الفيروز وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات ، فمنها لمنع الحسد والمشاورة ومنها للمحبة

خاتم من المعدن بفص يرتفالى مستطيل .

خاتم معدنى بفص أخضر

كما تستخدم مجموعة من الحماة في الطب الشعبي فمنها ما يمنع انقطاع اللبن لدى الأم ، ومنها ما يستخدم لعلاج العين أو لوقف السرف ولدى البدو تقليد في السور تستخدم قلة ذات حمة فوهات تحلى بالورد من أعلى ثم ترصع الفوهات الخمس بالحلى الذهبية والفضية ثم تضاء الشموع في دائرة حول الإبريق .

## النوبية

تعد النوبة منطقة اتصال بين مصر والسودان منذ القدم ويسكن الحرة المصرى ثلاث جماعات من النوبيين الكوز والعرب والفادجا

كما يقطن الجزء السودانى جماعة المحسن والكوت والدناقلة وهناك صلات وثيقة بين النوبة في مصر والنوبة في السودان ، مصاهرة وقرابة وتجارة وحمرة وهكذا .

ويذكر بوركهات أن النوبيين أصلهم من بدو الجزيرة العربية الذين غروا مصر بعد انتشار الإسلام واستقروا في المنطقة من جنوب أسوان حتى وادى حلفا . كما هاجرت جماعات من الصحراء الليبية إلى داخل المنطقة النوبة واستقرت في غالبية قرى القسم الجنوبي وفي قرية عربية ( شالترمة ) ويتركز معظمها في قرية توماس وعاقبة من ( الفادجا )

ولا يستبعد أن تكون هذه الجماعات قد حملت معها بعض أنماط من الحلى التي ترتبط بتقاليد أهل المغرب العربي في التزين والتي ما زالت تحمل بعضا من التقاليد الفنية الفخفية والفرطانية التي يبدو أنها تظهر في حلبة ( الشاوشا ) .

والمجتمع النوبى محافظ لا يتغير بسهولة ، ويرجع ذلك إلى أن المرأة النوبة هي التي تقوم بتربية الأطفال والعمل في الحقل والمنزل وكثير من الأعمال البدوية ، أما أغلب الأبناء فهم يعملون في مختلف المدن المصرية في الشمال خاصة في القاهرة معظم أيام السنة .





وهي على شكل مرفعات عليها نجمة خمسية حولها خمس نجوم صغيرة يقال : إن السبب في اقتناء المرأة لهذا الطراز أن الصندوق يمثل المصحف وهو ما يترك به وتسمى هذه الحلية « حفة أوزغفة » لأن السبب كان يستخدم في صنع أشكال مشابهة للحلي يستخدمها الفقراء .

#### عقد بشمري

عارة من عقد من الدوم والخرز . ( متحف المركز ١١٧٢ )  
عقد من الخرز حجاب ( متحف المركز ١٨٩ )

#### حلية الحليقة :

حلية مستديرة من الفضة للحفظ من العين والحد مكتوب عليها ( توكلت على الله باسم الله ما شاء الله يا حامط يا أمين ) . ( متحف المركز )

#### حلية دوجة

توضع للرقبة وهي مصنوعة من الذهب عبارة ٢١ تلس ملاصقة للملق تتكون من حبات شعير كل أربع حبات ملحومات عدد المتصف ، وهناك ٦ صناديق مستطيلة من الذهب بالطول تسمى مجبا ويتكرر هذا التشكيل .. أحيانا تسمى مخقة .. أصل هذه الحلية يرجع إلى عهد الفراعنة ووجدت بآثار زوجة الأمير خوف كاف وكما جاء في وصف ( الورد ) :

عقد من المعدن به بلابل مركب به عملات ( متحف المركز ) .  
عقد من الخرز الملون رقم ١٦٦٠ .  
عقد من الودع .  
عقد من العاج الأبيض .

#### زينة اليد : سوار قبة زمزم .

عبارة عن سوار من الفضة مركب عليه قطع من الفضة على شكل مخروط ويتفاد النوى بتسمية زمزم لارتباط ذلك بالدين الإسلامي ( متحف المركز ) .

#### سوار فضة :

متحف المركز رقم ( ١٨ ) .

يشبه الخلخال عليه وحدات بارزة مكررة ٣ مرات مع وجود سلك يربط بين البروزات ، هذا النوع تستخدمه سيدات القادجا وكان العريس يهدي عروسة ٤ أساور فضية إلا أنهم اتجهوا إلى استبدال هذا النوع بالأساور الذهبية .

#### خساتم :

من الفضة مركب عليه خمسة مخاريط تشبه سوار قبة زمزم ويتفاد به الفنان الشعبي وهذا الرقم ضد الحد والعين الشريرة .

يهدى العريس إلى عروسة خلخال من الفضة في الصباحية إذا بعثت قدم المرأة عورة ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه إلا إذا كان زوجها لها ، أما الحلي الذهبية فيقوم أهل العروس بشرائها لها

#### الأحجية

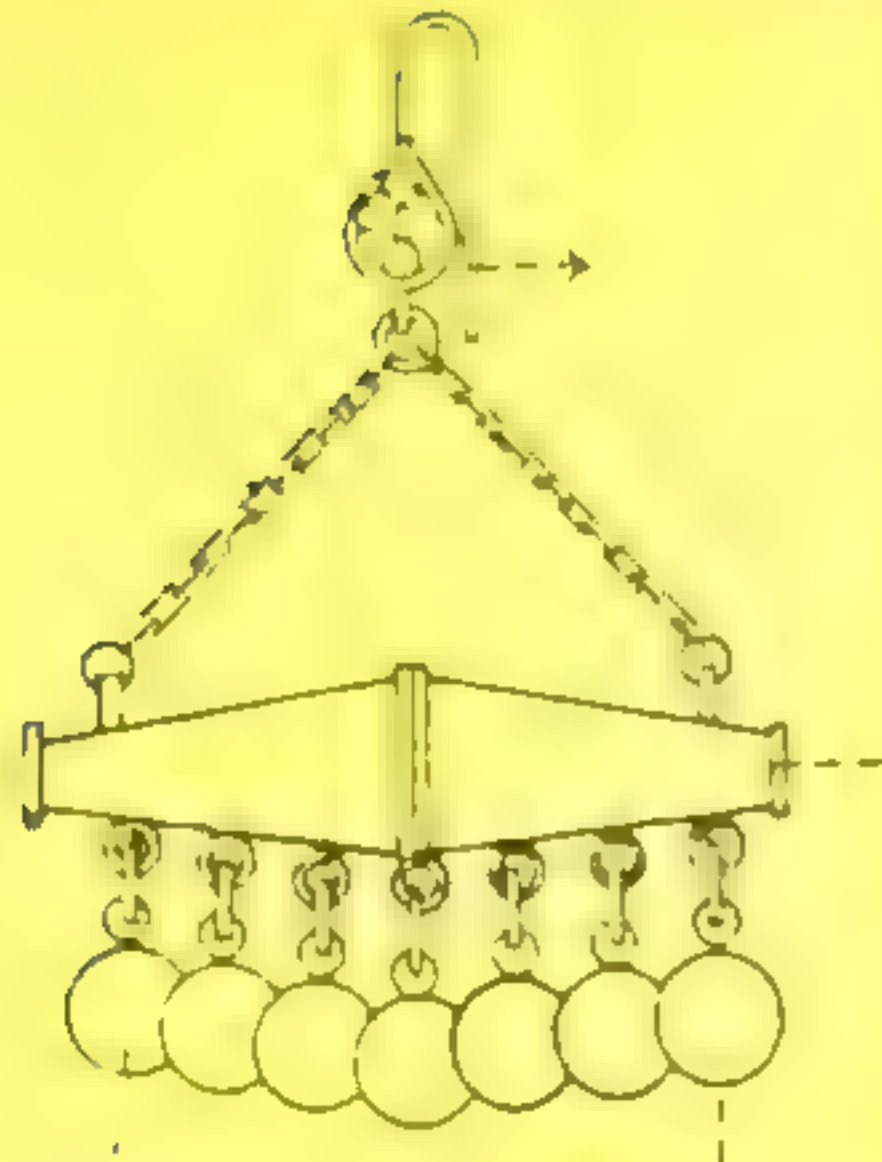
حجاب رقم ١١٥ متحف المركز

حجاب فضة للرأس على شكل حيازة تعلق على الرأس للحفظ من الحد أو الأمراض هذا الحجاب عليه وحدات نباتية على حانبى الحجاب

عطاء على شكل نصف كرة يلبس في الخيازة ويتدلى من الخيازة خمس خلخال يعلق الحجاب بواسطة سلسلة لها مشك في منتصفها ، حبيبة من الخرز ( متحف المركز رقم ٤٠٨ ) وتعلق على الحبة لمنع الحد وهي عبارة عن خرزة زرقاء بها سبع خروم داخل تليسة من الفضة مشرشرة الحروف وبها تعلية من أعلى وخمس تعلقات من أسفل يتدلى من كل منها خمس خلخال صغيرة من الفضة

#### حجاب بلاستيك

— يعلق لمنع الحد ألوانه : الأصفر ، الأحمر ، الأخضر ، الكحلي ، الأبيض وهو عبارة عن زخارف على شكل معيات متشابة من الخرز ( متحف المركز )  
— كيس من الحد لحفظ الرقوة .



حلق يلبس لزينة المرأة من العادجا



## الأثاث الشعبي

بقلم الدكتور زينب حجازي

وتراكيب النجارة التي استخدمها المصري القديم .

فرغم ندرة الأخشاب في مصر إلا أن الأثاث وصل إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم .

وليس أدل على براعة صانع الأثاث المصري القديم ما كشف عنه التنقيب من محتويات القور التي كانت تزخر بأفخر الأثاث والمتاع من كراسي وأسرة ، وصناديق ومقاعد وغيرها .

كما نشاهد فوق جدران المقابر تصويراً لورش النجارة والعمال وهم يؤدون أعمال النجارة كل في تخصصه . . منهم من يقوم بعملية النشر ، من يقوم بعملية تشكيل الأرجل والحفر عليها ومن يتولى الدهان أو التذهيب أو التلميع .

كذلك نجد أن صانع الأثاث المصري قد استخدم التراكيب الصناعية التي تستخدم حتى الآن في صناعة الأثاث ، مثل : مسمار الخشب وهو ما يعرف « بالكاويلا » وكذلك « الدسر » والقر ، واللسان ، « والغفاري » وغيرها من التراكيب .

وبعد اعتناق المصريين الديانة المسيحية ورث أقباط مصر صناعة الأثاث من أجدادهم الفراعنة وأضافوا إليها ما يوائم طبيعة الجو في البلاد وتأثيره على الأخشاب من عوامل تمدد وانكماش وعرفوا الخراط والحشوات .

تعكس قطع الأثاث الشعبي المصري الكثير من إحساس المصري بالجمال ، كما تعكس توارثه لحرفة صناعة الأثاث سواء من الخشب أم من الطين . ولا تخلو قطع الأثاث في البيت المصري من وحدات زخرفية غنية باللون والتوزيع ، كما تستمد استمرارها من عقيدة متوارثة على مدى الأجيال والمصور .

ويعكس أسلوب التأثيث في البيت الشعبي أحدث النظريات الحديثة التي تنادي بأن تكون قطع الأثاث جزءاً من الجدران والفراغ . فالمصاطب والخورنقات جزء من جدران المكان والتسقيفة والتعريشة والأثاث من خامات البيئة المتوفرة دائماً .

يعتبر المسكن أحد العناصر المهمة في تراثنا الشعبي فهو الأساس ؛ لتكوين المجتمع بمستوياته المختلفة ، وقد حظى بنصيب وافر من العناية والاهتمام منذ أقدم المصور . .

وتبدو براعة صانع الأثاث المصري منذ عصور ما قبل التاريخ إلى حد أن مصممي الأثاث في العصر الحديث يسرون على نفس قواعد



بعض قطع الأثاث من معروضات متحف الآثار المصرية بالقاهرة





المشربيات وحرط الحطب في واجهة متحف جابر النورسون بطرابلس



المقاعد الحشنة وأعمال لحارة الدققة







نموذج للآثاث من مقتنيات متحف جابر اندرسون ويشمل الحصر والكليم ودواليب داخل الجدران

الهواء من خلالها وكذلك الضوء كما استخدمت الخراطة اللدنية الواسعة بل جمع بينها وبين الخراطة الدقيقة داخل إطارات في تكوينات جميلة تمثل أشكالاً هندسية أو آيات قرآنية أو شكل حيوان أو طائر أو آية .. كذلك استخدم مع الخرط حشوات أدخل عليها الحفر العائر أو البارز وزخرفها بوحدات تجريدية لنباتات وطيور وقد حقق فيها الإفادة التشكيلية من تفاوت في درجات الظل والنور والتنوع في دقة الزخارف واتساعها .

ولم تكن مهارة صانع الآثاث مهارة يدوية فحسب بل إنه كان يراعى التغيرات الطبيعية للأخشاب من تمدد وإنكماش والتواء ،

وبعد الفتح الإسلامي قام صانع الآثاث المصري بدوره فأبدع في عمل المحاريب الخشبية المثقلة والمنابر والتوابيت والمقاصير وأبواب المساجد ، كما أنتج الآثاث المنزلي البديع ، مستخدماً الخرط والحشوات ، وانتشرت أشغال الخرط الدقيق ذات الحبات المختلفة المقاسات ، فمنها العرناس والمتلوت والوردة والعريضة ، ومسدس الدقماق ، والعدل والمائل منها الدقيق جداً ويسمى السمسمية . وكل هذه مسميات للتكوينات الزخرفية التي يبدعها من الأخشاب المخروطة . وكذلك صنعت المشربيات الأنيقة من أعمال الخرط ، لمنع رؤية من بداخل المسكن وفي نفس الوقت تسمح بمرور نسيمات

كما استخدم القر لربط أطراف الحشوات مع بعضها .. كما استخدم الأربعة ذات المفحار ، لتحكم قطع الآثاث الصغير المشكلة بالأعاريز دون استخدام الغراء أو المسامير .

كما أنه كان على دراية هندسية وعلمية متطورة لتنفيذ قواعد رياضية بتطويع الأخشاب لتخدم نمطا معماري للأبواب والوافد والسر والسياح وغيرها من خلال رسوم مسبقة أو نصيبات أولية قبل التشغيل

كما برع في صناعة أشكال مختلفة من الدكك والكراسي والمناضد والأصونة والقواس والثريا والمنابر والمقرنصات والشبابيك والأبواب والسياح والمشربيات ، وغيرها مما يخدم العمارة والآثاث وقد استخدم في زخرفة هذه المشغولات الحشية التطعيم بواسطة التجميع أو التلقيم مستخدماً في ذلك الصدف والعاج والأبنوس ، كما استخدم المعادن الثمينة مثل الذهب والفضة والحاس

والحدير بالذكر أن نماذج الآثاث التي عثر عليها والموحدة حتى الآن سواء من العصور الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية معظمها كان يخص طبقة الملوك والأمراء أو كبار الدولة أو الطبقات العليا من الحكام .

أما الآثاث الذي يخص عامة الشعب فلا يوجد منه إلا البادر حدا ، ولذا وجب علينا الرجوع إلى السع الذي ابتعث منه الشخصية المصرية ألا وهو تراثنا الشعبي .. وهو يمثل جذورا ثابتة وحصيلته لتفاعل ذكاء الإنسان المصري مع البيئة الطبيعية التي يعيش فيها استيفاء لحاجاته الروحية والمادية .

ويقصد بتأثيث المسكن كل ما يحويه من أثاث ثابت أو متحرك يخدم أشكال النشاط الإنساني من نوم ومعيشة وتناول طعام ، واستقبال الضيوف وتخزين وغيرها من الأنشطة وكذلك مكملات الآثاث من مفروشات وأغطية وفرش أرضيات وأدوات إضاءة وأدوات طهي وخبيز وأدوات حفظ مياه وغيرها مما يحلب الراحة والنفع والمتعة .

ولأن كل منطقة من مناطق مصر تختلف عن الأخرى فهناك مناطق زراعية ومناطق صحراوية وواحات وغيرها ، ومع هذا الاختلاف في البيئة الطبيعية والمناخ نجد أن كل منطقة لها طابعها من حيث التصميم والشكل والمضمون والخامات المستخدمة ووسائل التنفيذ .

ولذلك ستعرف على الآثاث الشعبي (ومكملاته) الشائع استخدامه في بعض المناطق التي تمتاز بطابع خاص

فإذا ما بدأنا من أقصى جنوب وادي النيل في منطقة النوبة المصرية التي تمتد بطول ٣٢٠ كيلو مترا ناحية الجنوب ومن ناحية الشمال تمتد حوالي ١٨٠ كيلو مترا وخاصة قبل بناء السد العالي وعملية

التحجير . نجد أن هذه البلاد عاشت في عزلة عن بقية وادي النيل فاحتفظت بطابعها المميز وكانت تصمم ثلاثة عاصر من السكان يقيم كل منها بحزه من المنطقة على امتداد النيل

يقيم الكوز في الشمال وقد سميت بهذا الاسم في العصر العاطمي حيث تولى إمارتها الأمير أبو المكارم هبة الله الملقب بكوز الدولة ومنذ ذلك الحين أطلق عليها اسم الكوز وأهلها يتكلمون اللغة المونوكية وهي منطقة حلبة تدرجها الزراعة

والمنطقة الوسطى هي منطقة العرب حيث سكانها يحدرون من قبيلة العقيلات وقد نزحوا من الحزيرة العربية وهي تشبه المنطقة الشمالية من نندرة الزراعة ، ويوجد القليل من مراعى الأغنام ويتكلم أهلها العربية . أما المنطقة الحوية فهي منطقة النوبين القاديا وهي من أعلى مناطق النوبة وهي غبة بالأراضى الزراعية التي تروى ريا دائما ، ويتحدث أهلها لغة القاديا وعلى الرغم من وجود ثلاثة عاصر من السكان فإن الخطوط والسمات الرئيسية في العادات والتقاليد تنفق بينهم إلى حد كبير ، فهم يكونون مجتمعا مترابطا ومتعاطفا ، وقد ورنوا عاداتهم جيلا بعد جيل ، حتى بدأت عملية التحجير فانخرطوا مع باقى السكان في جنوب الصعيد

وبشكل عام كانت مساكن النوبين تظل بواجهاتها على النيل وأسقفها على شكل أقية والوحدة الأساسية في المسكن هي الحوش المساوى الذي تفتح عليه حجرات المسكن وحيث تكون الأرض مستوية ومنسطة ونجد أن البيت يشغل رقعة واسعة من الأرض ، كما هو الشأن في الحوب ، أما في الشمال حيث وعورة الأرض وعدم استوائها فإن الأهالي يحتالون على هذه الطبيعة الوعرة ، حتى يمهّدوا أكبر مساحة من الأرض ، ليقبوا عليها بيوتهم ولم تكن النوبة تعرف إلا البيت ذا الطابق الواحد

وهناك عمال البناء المتخصصون في بناء الحدران وبناء الأقية ولكن بناء بيت حديد ليس أمرا يخص صاحب البيت وحده .. بل هو شأن كل حيراة إن لم نقل شأن أهل القرية كلها

فبناء بيت جديد يرتبط في العادة بتكوين أسرة جديدة ومعنى هذا أن الفرحة تعم القرية كلها ، ومن واجب كل فرد أن يشارك في هذا العمل بقدر ما يستطيع ويستوى في ذلك الرجال والنساء ، البعض يتولى الحفر والآخر يحلب الطمس أو الحجارة ، ومنهم من يحلب حريد الخيل ويجهزه لاستخدامة في البناء ، ومن لم يتسع وقته لعمل شيء من هذا فيكفيه أن يحضر عملية البناء ويضع مدماك أو مدماكين في جدار كمشاركة منه ، وهي العملية التي يقوم بها الجميع مختارين راغبين . وعندما يكون لصاحب البيت مكانة خاصة في نفوس الأهالي فإنهم يتهافتون جميعا على مساعدته . وفي وصفنا للبيت النوبي نجد





حوش سماوى فى منزل نوى

فى المعيشة أو النوم ، وإذا كانت غرفة النوم معدة لعروسين فتسمى من منطقة الكنوز ( حبركا ) وفى منطقة التوبين الفادجا تسمى حاصل وتأتيث غرف النوم بأصرة مصنوعة من جريد النخيل وتصنع الملة من حبال مجدولة من لوف النخيل ، أو الجلد على شكل سيور كما يستخدم الصندوق الخشبي المزخرف بوحدات هندسية تمثل زهورا وآيات قرآنية ، كذلك على الأرض محانب الحدارن مجموعة من المراجين الحوصية ذات الأحجام والألوان المختلفة لحفظ الملابس وتزخرف جدران النوم أيضا بالأبراش والأطباق الخوصية الملونة وكذلك المراوح المصنوعة من جريد النخيل والمطرزة بالخيوط الملونة بالادمل على شكل وحدات هندسية وتكسى حواف المروحة ويدها بالألوان الملونة كما تعلق على الجدران الأحجية حيث يعتقد النوى فى الأمن ويؤمن بالتفاؤل والتشاؤم ، فهم يقومون بعمل هذه الأحجية ويه على الجدران وحول الأبواب وتكون على شكل قرص الشمس أو أوعروس أو سمكة أو عقرب أو على شكل مثلث تتدلى من مجموعة من الأسماك البلاستيك أو الكفوف أو الودع وتصنع الأحجية من الجلود والأقمشة الملونة وتزين بالخرز والترتر والود كما يعلق فى السقف عدد كبير من المشعليل وهكذا نجد أن الحجرات تغطى بالكامل بهذه المشغولات . حيث تقوم الفتاة فى سن مبكرة بعمل تلك المشغولات كي تزين بها بيتها عندما تتره وغرف النوم فى المسكن النوى تخص الأسرة والابا

أول حجرة يبدأ بها هى الخاصة باستقبال الضيوف وهى فى مداخل البيت ولها باب خاص يفتح على البيت . . ودائما على الجهة البحرية حيث يدخلها الهواء وينسيم الشمال وينى خارج مدخلها بطول الجدار مصطبة من الطوب اللبن .

ويستخدم فى تأثيثها من الداخل عدد من الدكك الخشبية وتعلق على حدرانها مجموعة من الأبراش والأطباق الحوص المختلفة الأحجام والألوان والمزخرفة بوحدات مجموعة من الأبراش تستخدم للصلاة كما تعلق مرآة وتغرس فى الجدار بعض الأطباق الخزفية . . كما يشد حبل بين زاوية جدارين متجاورين ، ليعلق عليه الملابس أو الأغطية .

ويتدلى من السقف عدد من المشعليل ( الشعلوب ) وهو عبارة عن وعاء مصنوع من خوص النخيل المجدول ، والمزخرف بأشكال هندسية ملونة ، ويعلق هذا الوعاء فى سقف الحجرة بواسطة حبال رفيعة من خيوط مجدولة ولونها فى معظم الأحيان أحمر ومزينة بالودع والخرز وتعقد أطرافها من أسفل حول المشعليل ، فيصبح معلقا فى وسطها ، ويستخدم المشعليل فى حفظ الأطعمة بعيدا عن الحيوانات والحشرات . . كما يعتبر عنصرا من عناصر الزينة فى المسكن .

أما باقى الحجرات المحيطة بالحوش السماوى فتستخدم غالبا

« إن السماء هى المظهر الرحيم عند الإنسان العربى فهى نظيفة تشره بتلطيف الحو فعمل على الاستمتاع بها قدر المستطاع فكانت وسيلة لتحقيق هذا الهدف هى الفناء الداخلى ، حيث يكون البيت عبارة عن مربع محوف من الداخل فى صورة فناء داخلى ، وحوائطه الصماء الخارجية بلا نوافذ على الخارج تقريبا وتطل حجراته على الفناء الداخلى ويمكن منه التطلع إلى السماء ويصبح هذا الفناء وهو نصيب المالك الخاص من السماء ويجلب هذا الفراغ المحاط بحجرات مسكه فى أحسن الأحوال شعورا بالهدوء والأمان لا يمكن لأى عصر معمارى آخر أن يحله بينما تبدو فى كل حالة كما لو كانت منحنية ومتألقة مع المسكن بحيث يستمد البيت دائما مقوماته الروحية من السماء »

وكذا نجد أن بعض البيوت فى النوبة تظل من جزء من الفناء بأعواد من جريد النخيل وتبنى أسفله مصطبة متسعة أو تصنع دككا خشبية « لتستمتع الأسرة بالجلوس فى جوها اللطيف بأوقات الفراغ كذلك يخصص جزء فى أحد أركان الفناء كمزينة بوضوح بها الأواني الفخارية والأزيار لتبريد المياه

كما توجد حجرة بالفناء تخصص للمطبخ يكون بها فرن صغير أو أكثر حيث يقدم الخبز طازجا يوميا عند الطعام كما يوجد به كانون للطهى .

المتزوجين بأسرهم وتخصص حجرات للأطفال غير المتزوجين وحجرات للبنات غير المتزوجات كذلك يوجد باب خاص لخروج الناث عند الكنوز ( باب السر ) ويسمى عند التوبين العرب ( تفاده ) . ويحتوى البيت النوى على حجرة أو أكثر للمعيشة تفرش بالحصير أو الأبراش كما يحتوى على مخزن أو اثنين ترص فيه مجموعة من الصوامع المصنوعة من الطين وتسمى ( جوس ) حيث تخزن الحبوب والفلال وتقوم الزوجة بعمل هذه الصوامع وتزخرفها بوحدات من الحفر الغائر أو البارز وتلون الزخارف باللون الأبيض كما تقوم بلصق الأطباق على تلك الصوامع وذلك لتزيينها وكذلك للتمييز بين كل منها لمعرفة ما تحتوى عليه من غلال .

أما الحوش السماوى الذى تطل عليه حجرات المسكن حيث نعدم فى البيت النوى النوافذ الخارجية تقريبا ، وإذا وجدت فهى ضيقة وقرية من السقف ، وذلك لأن المباني ترمى بظلالها على الحوش فتتلف من درجة حرارة الهواء كما تساعد على خلق تيارات هوائية تعمل على تهوية المبنى من الداخل وتلطف من درجة الحرارة كما أن الحوش السماوى يعطى حيزا خاصا لأصحاب البيت غير محروحين يخدم النواحي الاجتماعية ، وكما قال عنه آستاذنا المرحوم المهندس « من فتحه » :

أبواب خشبية من النوبة

جلسة فى الحوش السماوى فى احد بيوت النوبة ال





ومعظم البيوت النوبية كانت تطل على الخارج ( بالحجر ) باللون الأبيض ما عدا المضيئة بمدخل البيت ( الديوانى ) فألها تطل على الأبيض أو الأصفر ويستخدم اللون الوردى الفاتح فى طلاء حشرات النوم .

وكانت المرأة تهتم بزخرفة بيتها ولم لا ؟ فالليل بحرى أمامها سباحه الماركة وهو عامر بالأسماك وتتم أشجار النخيل شامخة على ضفافه كما تنمو كثير من الساتات والأزهار وتشر أشعتها اللطيفة والقمر والنجوم ليلا فأنخلت من كل ما هو جميل حولها فى الطبيعة رموزا وزخرفت به بيتها ، فرسمت الخط المكسر رمزا لماء النيل والدائرة رمزا لقرص الشمس والهلال والحوم والنخيل رمزا للرفعة والسمو والمثلث رمزا للتسامي والخلود . كما استخدمت أشكالاً تحريكية للنباتات والزهور والطيور فى وحدات متكررة كذلك كتبت على المداخل والأبواب آيات من القرآن الكريم تبركا وتيمنا بها ، كذلك رسمت الأحبة حول الأبواب والنوافذ وعلى الجدران على شكل سمكة رمزا للخير والبركة وعلى شكل عقرب أو تمساح لتهنئتهم لشهرهم . كما كانت ترسم أشكالاً تمثل رموز الشيران والكاش فوق الأبواب لوتعلق أسماك وتماسيح وحيوانات محنطة وذلك لطرد الأرواح الشريرة ولتحببها من الحسد من فى البيت .

كذلك تقوم المرأة النوبية برشق أطباق صينية فوق المدخل وعلى الجدران ويقر ذلك على أنه دليل على الكرم وحسن الضيافة عند النوبيين ، وهذا الكثر يفسر ذلك بأن هذه الأطباق تحمي سكان البيت من الحسد . . وإذا تعرضت هذه الأطباق للكسر فهي تدلير سوء سوف يحدث للعائلة . . وإذا توفي أفراد الأسرة تنزع هذه الأطباق وتحطم ولا يوضع غيرها إلا بعد أكثر من عام .

وهكذا كان البيت النوبى يبدو للناظر إليه من بعيد كأنه لوحة فنية جميلة . وربما لاحظت فى شكل البيت النوبى بعض خصائص المعمار الفرعونية حيث الأكتاف المائلة تسد الحائط الرأس من الخارج تارك فراغا فيما بينها يستغل فى عمل مصطبة أسفل الجدران خارج البيت يجلس عليها النوبى وهو وضويفه ، ليستمتعوا بنسيمات الهواء أو بشمس الشتاء .

وإذا ما انتقلنا الى قرى وادى النيل الممتدة على ضفتى النيل سواء فى الوجه القبلى أو البحرى نجد أن المهة الرئيسة لأغلبية السكان هى الزراعة ، ولذا نجد مجتمع القرية مجتمعاً مستقراً . . والأسرة التى تمثل النواة الأولى فى هذا المجتمع بمستوياته المختلفة تنمو فى ظل عقائد وعادات وتقاليد ، فنجد أن أفراد الأسرة شديداً الترابط والتماسك ويبدأ ذلك بالزواج من الأقارب ويضم الأبناء المتزوجون إلى مسكن الأسرة ويكبر المسكن ويتسع مع زيادة عدد أفراد الأسرة ، وحتى إذا انفصلت بعض الأسر الصغيرة عن البيت الكبير فيكون ذلك فى مساكن مجاورة له حيث الكل يساعد فى العمل وتحملون معا أعباء المعيشة فيشكلون وحدة اقتصادية واحدة .

ويشتهر المجتمع فى القرية بالبساطة وعدم التكلف ويتفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة به فيستخدم ما جادت به الطبيعة فى بناء مسكه وتأثيثه فيستخدم الطين فى البناء بعد خلطه بالتبن وصبه فى قوالب أو يستخدم طريقة المدايك فى البناء ويسقف منزله بفلولق النخيل ويغطيها بجريدة وتصنع الأبواب والشبابيك من أخشاب أشجار الكازوربا كما يستخدم نفس الخامات تقريبا فى تأثيث مسكه .

يتكون المسكن فى الوجه القبلى من مدخل يفتح عليه حجرة خاصة باستقبال الضيوف هى ( المنذرة ) وفى الغالب يكون لها باب عمارة البنية من الداخل



تحرص السيدة النوبية على تزيين البيت والمقعد بالأطباق والمنسوجات

جلية . . وحديث فى بيت نوبى ووى الأطباق والحصر من سف النخيل







حيز العيش في الفرن النوبي

( الدور ) فيستخدم في حفظ بعض الأدوات المرلية ، وإذا ما أعلق هذا الخورنق « بدلفة » حشية فيسمى في هذه الحالة خوخة تحفظ بها الأوراق المهمة والقود وغيرها وتقل بقمل حديدى وهى تشبه الخزانة

#### المزينة :

تسمى المزينة من الطين في ركن من أركان الفناء ليوضع عليها أزيار المياه وأسفلها حوض يتلقى المياه المرشحة من مسام الأريار ، لتشرب منها الطيور وتسمى المزينة في محافظة سوهاج ( سقاية )

#### الفرن :

يبنى الفرن في غرفة الخبز أو في الفناء وتبنى بطريقة المداميك وهو يشبه القبة وتثبت في منتصفه بلاطة مستديرة من الفخار أو الصاج وله فتحتان إحداها أسفل البلاطة لوضع الوقود وإشعاله والفتحة الأخرى أعلى البلاطة لرص الخبز أو طواحن الطعام كما توجد فتحة صغيرة أعلى الفرن لخروج الدخان

#### الكانون الثابت :

يبنى الكانون الثابت بنفس طريقة الفرن بواسطة المداميك ويكون له فتحة من أسفل لوضع الوقود وفتحة من أعلى لتوضع عليها أواني

المرلية كالأطباق والطواجن والأواني وغيرها ، وأسفل الحدران تستخدم لتربية الطيور وتسمى هذه الخورنقات طاقة أو كسا أو شبة

#### الأرفف :

تسمى الأرفف في الحدران من مادة الطين المخلوط بالشن وتكون حافته الخارجية بارزة لأعلى ويحفظ على الرف بعض الأدوات مثل الملاعن والكاكين والزجاجات وغيرها وتسمى في محافظة قنا حردوب وهى محافظة سوهاج سرداب .

#### الصوامع الثابتة ( الدوار ) :

وتسمى الصوامع الثابتة ملاصقة للحدران في غرفة التخزين أو في حاد من الفناء . وهى على شكل أسطوانى أو متواز مسطوح ويعملوها حرق ويكثر استخدامها في محافظة سوهاج وتستخدم في حفظ الغلال والحبوب ، وتبنى من خامة الطين المخلوط بالشن والمرأة في الوجهة القلى على درجة من المهارة في عمل الصوامع فهى تشكل الصومعة بحيث تسع لمقدار معين من الغلال سواء كيل أو اثنتين أو أكثر وتعلو الصومعة من فتحة أعلاها . ثم تسد بالطين بعد ملئها وعد الاستعمال مع من أسفلها وتأخذ الكمية المطلوبة ثم تُسد مرة أخرى وهذه لطريقة تحط الحبوب من التسوس ، أما الخورنق الموجود أعلى

أسفلها بالكوتون ويستخدم لحط قدور السن والحن ومقاطع الحر وغيرها .

#### الصفعة :

تبنى الصفعة في الحجرات الخاصة بالتحزين وخاصة في محافظ المنيا وتستخدم لحط الخبز حيث يوضع في صفوف متراصة رأسية ويقفل عليها باب خشى وتكون الصفعة من طابقيين العلوى لحط الخبز وأسفل يستخدم لتربية الطيور والأرانب أما أعلى الصفعة فيستخدم كرف كبير يوضع عليه بعض أدوات المنزل وهى مأخوذة من الطرا التركي حيث تصنع من الرخام وتزين بقطع الرخام الصغيرة ( الخرقة ) ومازنا نشاهد هذه الصفعة في بعض المنازل الأثرية بها بيت السحيمي

#### دولاب الحائط :

يكون دولاب الحائط على هيئة خورنق مستطيل بالجدار و « دلفتان » من الخشب وعدد من الأرفف الخشبية ويستخدم لحفظ الملابس .

#### الخورنقات :

تجاوب غائرة في الجدران تسمى الخورنقات على شكل مربعات أو مستطيلات وتستخدم في أغراض كثيرة فلما الموجودة في أعلى الحدار فتستخدم لوضع أدوات الإضاءة ولتربية الحمام . أما الخورنقات الموجودة في مستوى القامة فتستخدم لحفظ بعض الأدوات

الدكة اللينة والأدوات المنزلية توضع على النوية الجديدة



أخر على الخارج يدخل منه الزوار حيث إن الأسرة في الوجه القلى تشبه النمسك تتعالم الدين والتقاليد ، فالمندرة دائما في مدخل البيت بعيدة عن باقي الحجرات الأخرى حتى لا يرى من فيها أو من يدخلها من الداخل من النساء . ويمتد المدخل ، ليؤدى الى فناء صماوى يمنع على باقي حجرات المسكن مثل حجرة المعيشة وحجرة أو أكثر للوم ومخزن وفي بعض الأحيان غرفة للخبز وإذا كان المسكن من طابقين تخصص غرفة الطابق العلوى للوم وتسمى في هذه الحالة في محافظة أسيوط وسوهاج بالفنصر .

لما بالنسبة لتأثيث المسكن فقد كان المتعارف عليه سواء في الوجه القلى أو الحرق أن أهل العروس لا يقدمون لها من أثاث المسكن سوى صندوق العروسة ولحاف ووسادة وبرش أو حصيرة أو كليم من الصوف وبعد أن تستقر العروس في بيت الروحية تقوم بتكملة ما تحتاجه لتأثيث مسكنها بنفسها مستخدمة في ذلك الخامات البنية . ونلاحظ ارتباطا بين المبنى المعماري والأثاث الداخلى وخاصة الأثاث الثابت والفنى يبدو تشكيل نحى داخل المبنى المعماري وكذلك تبدأ في تزويد مسكنها ببعض قطع الأثاث الأخرى المصنوعة من جريد الخيل أو الأحشاب أو المعادن وذلك حسب مستوى الأسرة المادى .

ويتمثل أثاث المسكن في معظم مساكن قرى الوجه القلى في أثاث ثابت وأثاث متحرك يصنع معظمه من الطين والأثاث الثابت يشتمل على :

#### الحاصل :

يبنى الحاصل في جانب أحد الحدران بالفناء وله باب خشى صغير نسيا أسفل الحدار وقد كانت تستخدمه الأسر الفقيرة للوم وخاصة في فصل الشتاء حيث لا تمتلك من الأغصنة ما يقيها من البرد وتفرش أرضيته بالقش أو برش من سعف النخيل ويوجد بأعلى الحاصل فتحة مستديرة للتهوية لما الآن فيستخدم الحاصل لتربية الحيوانات المنزلية الصغيرة كالماعز والأرانب .

#### المصطبة :

تبنى المصطبة من قوالب الطوب اللبن وتغطى بطبقة من ملاط الطين وللمصطبة عدة استعمالات فإذا بُنيت خارج البيت كانت للحلوس عليها في شمس الظهيرة شتاء وفي الهواء الطلق في ظل الحدار أو في المساء صيفا وإذا ما بُنيت داخل المندرة أو غرف المعيشة استخدمت للحلوس عليها كلواثك ، وإذا بُنيت في غرف النوم ( وتكون في هذه الحالة منسعة وعريضة ) فتخصص للوم كإبرة وتفرش بالحصر أو الأكلمة الصوفية أو مفروشات تسح من قصاصيص الأقمشة وتوضع عليها وسائد وسائد محشوة بالقطن وقد تطورت المصطبة بتحويل أسفلها وتسلج مسطحها بأعواد الحريد ويسمى التحريف





صناعة الكراسي من جريد النخيل

ابواب ورسوم على جدران من الطوب التي وقر أسفل المصطبة بجوار المدخل الخارجي للبيت



صناعة الكراسي من جريد النخيل



**الثلاث من جريد النخيل :**  
هناك كثير من الأسر التي تستخدم الأثاث والكراسي والمناضد المصنوعة من جريد النخيل كما يقبل على استخدام هذا النوع من الأثاث الطلبة الذين يسكنون بعيدا عن قراهم بجانب الدور التي يتلقون فيها العلم .. كما يستخدم الجريد في عمل الأقفاص التي تربي فيها الطيور والمطابخ التي تستخدم عند عمل الخبز .

#### الاثاث المعدني :

ويتنثل الاثاث المعدني في الأسيرة الحديدية والحاسية وبعض مكملات الاثاث مثل حمالة ليزير أو العلاقة التي تعلق بواسطة حبال في السقف ، ليوضع عليها أواني الطعام بعيدا عن الحيوانات المنزلية والطيور .

#### الاسيرة الحديدية :

ويسمى السرير الحديد حسب قطر أعمدته فهناك سرير حديد بوصة أو بوصة ونصف أو سرير « اثنين بوصة » وهكذا ، وتطلى الاسيرة الحديدية باللون الأسود أو الأزرق الفاتح ويزين بكثير من الحليات النحاسية وكلما زاد سمك أعمدته وكثرت حلياته كلما ارتفع ثمنه .

ويتكون السرير من أربعة أعمدة ويثبت شبك واجهة السرير بالعمودين الأماميين وظهر السرير بالعمودين الخلفيين وتثبت أعمدة الواجهة الظهر بواسطة عارضة حديد بين كل عمودين تسمى فخذ

الطعام ويمكن أن تُبنى عدة كوابين متجاورة لوضع أكثر من إناء عليها لطهي الطعام ، أو يكون للكاتبون عدة فتحات .

#### الهواية

تبنى الهواية ملاصقة للكاتبون وهي عبارة عن حوض كبير مرتفع ترص عليه الأواني بعد غسلها لتخف بفعل الحرارة الماتحة عن الكاتبون ويسهل لربة البيت تناولها أثناء إعداد الطعام .

#### العلاقة

العلاقة جريدة نخيل أو حبل محلول من لوف النخيل ويثبت بين جدارين متجاورين ليعلق عليها الملابس

#### المشابت

المنابت عبارة عن قطعتين من جريد النخيل السمك من جهة قاعدة الحريدة أو قطعتين حديد ومفروستين متقابلتين في الجدار لتوضع عليهما الألحفة والبساطين مطوية أثناء النهار .

وهكذا نجد أن الزوجة تقوم بتأثيث مسكنها مستخدمة خامات الطين أو الطفلة حيث لا يكلفها ذلك سوى الجهد والوقت .. أما إذا كان المستوى المادي للأسرة أكثر يسرا فإنها تزيد في مسكنها بعض قطع الاثاث المصنوع من خامات أخرى مثل جريد النخيل أو الاخشاب أو المعادن مثل الحديد والنحاس ومن هذه الأنواع :



السريير ويوضع فوق كل من العارضتين المله الخشبية وتتكون من عارضتين خشبيتين لهما أرجل مخروطية تثبت على العوارض الحديدية وطرفها مفرع على شكل نصف دائرة يلتف حول العمود وتسمى أرجل المله . والعارضة لها إفريز داخلي ويثبت بين العارضتين ألواح خشبية بعرض السريير وتسمى ألواح المله ويربط بين أعمدة السريير الأربعة أسياخ تنتهي بحلقات تثبت في مسامير بارزة أعلى العمود ويزين أعلى العمود بعد ذلك بحليات متفخمة لها شكل مخروطي مدرج وتسمى عسكري السريير ، كذلك يوجد في منتصف العمود حلية أخرى تسمى كورينة .

كما تحلى الأسياخ الحديدية التي تكون شبك السريير بمرامق نحاسية بينها دوائر تسمى كحكة وكذلك يوجد وسط ظهر السريير دائرة نحاسية بداخلها مرآة تسمى قوة ويفرش السريير بوضع حشوات من القطن على المله الخشبية وتغطي بملاءات قطنية تكون مطرزة في بعض الأحيان وفي الشتاء يمكن وضع بطانية فوق الملاءة وتستخدم الوسائد المحشوة بالقطن كما يلف حول الأسياخ التي تربط الأعمدة من أعلى دائر من الدانتيل أو من الأقمشة القطنية وبعض الأستر تستخدم الناموسية وهي من التل وتغطي السريير بالكامل لحصى النائم من الناموس كذلك يستخدم البعض دائر القطن المطرزة حول الجزء السفلي من السريير ويسمى ملاكوف .

#### الأسيرة النحاسية :

تشبه الأسيرة الحديدية في تكوينها وتختلف في بعض الأحيان في شكل الأعمدة فمنها قطاع مربع أو أن يأخذ الشكل الحلزوني في بعض أجزائه كما تكثر الحليات النحاسية والبزائم وتزين ببعض الحليات النحاسية المصبوبة على شكل فروع وأوراق نباتية وزهور أو طيور أو ملائكة ، وتفرش وتغطي بنفس طريقة الأسرة الحديدية .

أما الأثاث الخشبي الذي يستخدم في تلك المناطق والذي يصنع من خشب الكازورينا والصنصاف والكافور أو خشب الموسكي فيمثل في :

#### الصندوق :

ويعد الصندوق أكثر أثاث المنزل شيوعا في البيت المصري عموما منذ القدم وهو بسيط التراكيب ويستخدم في حفظ الملابس وأدوات الزينة وغيرها فمنه صندوق العروسة والصندوق العادي . وتصنع هذه الصناديق من أخشاب الصنصاف أو الكازورينا وبعضها يكون غطاءه مسطحا وبعضها مقصبا ويصنع بأحجام مختلفة ويسمى حسب مقاسات طوله . . . ونلاحظ في شكل الصندوق المستخدم حاليا بعض خصائص الصندوق الفرعوني إلا أن هذا مزخرف ومطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة . . أما صندوق العروسة الحالي فيعطن من الداخل والخارج بالورق ويخرف بالعصا الحمراء الوردية بخطوط هندسية

ووحيدات على شكل زهور ونباتات وطيور كما يحلى غطاء الصندوق وجوانبه وحول حوافه بشرائط معدنية مفضضة ومزينة بنقوب صغيرة مزاورة أو أشكال هندسية هذا بالنسبة لصندوق العروسة أو صندوق الملابس ، أما الصندوق السحارة فهو صندوق كبير الحجم مغطاه علوي يفتح من قرصة الصندوق العلوية أو من الجوانب وهذا الصندوق نادرا ما يخرف ويستخدم في حفظ السكر والأرز شاي وغيرها من تموين البيت .

#### الدكة :

تعتبر الدكة نوعا من الأرائك المستخدمة حاليا في معاد الوجه القبلي حيث تستخدم للجلوس عليها في غرف ( المتلدة ) وغرف المعيشة كما تستخدم في حجرات النوم كالدكتين مقابلتين وتوضع عليهما حاشية قطنية تغطي بملاءة والوسائد المحشوة بالقطن ويعتبرونه مكان نوم أمين بالنسبة حيث إنه سريير محاط بمساند وظهري الدكتين مثل السياح حيث ومساند الدكة يكونان دائما على ارتفاع واحد وقوائم الدكة مخروطية وتنتهي في بعض الأحيان بحلية على شكل كرة أو ما

وحاليا تدهن الدكة باللاكي الأصفر أو الأخضر أو الأزرق وإذا ما استخدمت للجلوس ، فتغطي بالكليم أو السجاد المصنوع من قصاصات الأقمشة .

#### كرسي الطعام :

كرسي الطعام عبارة عن منضدة صغيرة لا تزيد قرصتها ٥٠×٥٠ سم وارتفاعها لا يزيد عن ٤٠ سم وتستخدم بكثرة في محافظة أسيوط وسوهاج ولا يكاد يخلو بيت منها وتستخدم لوضع صينية الطعام عليها عند الأكل .

#### الطبلية :

الطبلية عبارة عن منضدة منخفضة وتكون قرصتها دائما مستديرة ومساحتها مختلفة منها الصغير والكبير وتثبت قرصتها على أربع أرجل مخروطية وارتفاعها لا يزيد عن ٣٠ سم وتستخدم لتناول الطعام عليها أو لإعداد وتجهيز الخضروات عليها قبل الطهي وكذلك لفرد عجائن الفطائر عليها بواسطة عصا أسطوانية مدببة الطرفين تسمى نشاة . كما يستخدمها الأطفال الصغار لوضع كتبهم عليها أثناء استذكار دروسهم وهم جالسون على الأرض حولها .

#### المنضدة :

هي مناضد مرتفعة ذات قرصة مستطيلة أو مربعة وتستخدم في عدة أغراض مثل تناول الطعام عليها أو استذكار الدروس كما تستخدم لوضع الموائد عليها وأواني الأطعمة وفي هذه الحالة تكون ذات أذراج مثثة أسفل قرصتها لحفظ الملاعق والسكاكين وغيرها من أدوات المطبخ

الصغيرة وتدهن هذه المناضد باللون الأخضر أو الأصفر أو الأزرق المفتح وإذا كانت ضمن أثاث مسكن هروس جديدة فتلون بالألوان الوردية الحمراء والصفراء على شكل تجاريع الأخشاب .

#### الكنبة الإسطانبولي :

يبدو أن تلك الأرائك سميت بالكنبة الإسطانبولي نسبة إلى ما كان يستخدمه الأتراك في مصر في منازلهم حيث ذكر المشرق الإنجليز إدوارد وليم لين في كتابه « المصريين المحدثون شمائلهم وعاداتهم » والذي وصف فيه ما تحتويه غرفة التختانوش وهي ضمن غرف الاستقبال حيث كانوا يستخدمون أرائك خشبية مستطيلة بدون ظهر أو مساند توضع على جانب واحد أو جانبيين أو حول ثلاثة جوانب من الغرف حيث كانت هذه الغرفة بالدور الأرضي وذات واجهة مكشوفة أي لها ثلاثة جدران فقط . . . وشكل هذه الأرائك يتقارب مع شكل الكبة الإسطانبولي حيث أنها بدون ظهر أو مساند أما ما طرا عليها حاليا هو تزويد تلك الكبة بقاع أسفل القرصة لاستخدامها في أغراض التخزين حيث رودت القرصة العلوية أو واجهة الكبة « بدلفة » تغلق على ما بداخلها وتسمى في هذه الحالة كبة سحارة وتخزن فيها المفروشات والملابس عند عدم استخدامها في فصول السنة المختلفة .

#### البوريه :

يمكن اعتبار كلمة بوريه تحوير لكلمة مكتب باللغة الفرنسية وخاصة وأن البوريه يتكون من عدد من الأدراج مثله في ذلك مثل المكتب الذي يتكون أيضا من أدراج .

والبوريه عبارة عن قطعة أثاث مكونة من أربعة أدراج فوق بعضها رأسيا وتوضع فوقها مرآة في بعض الأحيان وتدهن باللون الأصفر وتجزع باللون الأحمر الوردى على شكل سمار الأخشاب كما يلون في بعض الأحيان باللون البني .

ويستخدم البوريه في حفظ الملابس وأدوات الزينة الخاصة بالروحة .

#### الدولاب :

أصبحت الأسر حاليا تستخدم الدوليب الخشبية لحفظ الملابس بدلا من دولاب الحائط ويكون الدولاب ذو « دلفة » واحدة أو أكثر . . . والدولاب ذو « الدلفة » الواحدة تكون هذه « الدلفة » عريضة وأسفلها درج أو اثنتان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » أو الثلاثة « دلف » ويزود في بعض الأحيان بأدراج من أسفل أو من الداخل وكثيرا ما يزود الدولاب من الداخل أو الخارج بالمرابا التي تثبت على « الدلف » . . . والدولاب الذي يخرف بالألوان يسمى بالدولاب العربي أما الدولاب العادي غير المزخرف يسمى أمريكاني ، وهذه التسمية شائعة بين صانعي الأثاث في الوجه القبلي

وحاليا أصبحت كثير من الأسر تقوم بهدم منازلها المبنية من الطوب اللبن وإقامة المباني الخرسانية المسلحة وتؤثت هذه المساكن بالاثاث الحديث والمصنع أعلاه من الأخشاب وذلك لمجرد التقليد وكسوع من التباهي .

لا يختلف المسكن وتأتيه في الوجه البحري كثيرا عن الوجه القبلي فالمسكن في الوجه البحري مكون من نفس الوحدات ولا يزيد عليها سوى حجرة شتوية تنى بالدور الأرضي وينى بها فرن يشغل عرض الغرفة كلها من الحدار للحدار وسطحه العلوي مسطح فيكون الفرن بمثابة مصطبة كبيرة وقبل اليوم يوقد الفرن لتدفئة الغرفة ويفرش على سطح الفرن حصيرة أو كليم للوم عليه للتمتع بالدفء في أيام الشتاء القارس

وتختلف مسبات وحدات المسكن في الوجه البحري وكذلك الأثاث ومكملاته عن الوجه القبلي كما يمكن أن تختلف بعض المسبات من محافظة لأخرى كذلك يمكن أن تختلف خامه نصيب بعض مكملات الأثاث مثلا يستخدم لحفظ حاحات المسكن في الوجه القبلي من خوص الخيل مثل المراجلين والققف والمقاطف وغيرها

ولكن في الوجه البحري يُستخدم الوص بعد تشيئه في عمل أسبه تستخدم لنفس الغرض وكذلك تستخدم عيدان نبات الحنة في عمل المشات والأسبه والقطاعات وهي خاصة بترية الكتاكيت .

ولا يخلو بيت من بيوت الوجه البحري من برج أو أكثر لتربية الحمام

#### المسكن الشعبي في المدينة

أما الطبقات الدنيا في محافظة القاهرة فقد كانوا يؤثثون مساكنهم حسب عدد الغرف التي يعيشون فيها سواء كانت حجرة واحدة أو أكثر حيث يضعون فيها كل ما يخدم أنشطتهم اليومية - فللنوم تستخدم الأسيرة الحديدية ذات الأعمدة وتكون مطلية باللون الأسود وتسمى هذه الأسيرة حسب تخانة أعمدتها فتسمى سريير بوصة اثنين ، ويربط بين أعمدة هذه الأسيرة أسياخ حديدية ويعلو كل عمود غطاء نحاسي يسمى عسكري السريير وهناك بعض الأسيرة الحديدية ذات أعمدة قصيرة وتكون مطلية باللون الأزرق ( اللبني الفاتح أو الأخضر الفاتح ) ( فسقى ) . . والأسيرة الحديدية عموما واجهتها وظهرها عبارة عن أسياخ وقوائم حديد مزخرفة بعض الحليات النحاسية .

وكانت الأسر الميسورة الحال تستخدم الأسيرة النحاسية ذات الأعمدة مربعة القاعدة ويربط بين هذه الأعمدة كورنيش نحاسي مزخرف أو بأسياخ نحاسية وواجهة السريير وظهره مزخرف بقوائم وحليات نحاسية ومرايات على شكل دوائر تحيط بها حلقات نحاسية



أو تماثيل تمثل أشكال الملائكة ويعمل الأعمدة حليات نحاسية وهي المساكير مثل الأسرة الحديدية وكانت هذه الأسرة مرتفعة كثيرا عن الأرض فقد كان سائدا أنه كلما علا السرير وارتفع عن الأرض كان ذلك دليلا على الثراء والرفق حتى إنهم كانوا يضعون جزءا درجيا من الخشب للصعود على السرير .

ومما كان السرير من الحديد أم النحاس فُيلف حول الأعمدة والأسياخ من أعلى دائر من الدانتيل أو القماش المطرز بالخيوط الملونة وملة السرير من الخشب ويوضع فوقها المرتبة المحشوة بالقطن ووسادة أو اثنتين وتغطي بالملايات المحلاوى أو المطرزة مثل الدائر العلوى ويلف حول أرجل السرير من أسفل دائر آخر مطرز بنفس الطريقة يسمى الملاكوف ويركب فوق السرير الناموسية وهي من التل وتوضع من فوق الأعمدة وتعقد من الوسط وتدل حول السرير من جميع الجهات حتى تمنع دخول الناموس أو الذباب إلى النائمين .

ويستخدم الألحفة والدرايات في الغطاء والدراية عبارة عن لحاف محشو بالقطن وهي من أقمشة الساتان اللامع ولها كرايش من الجانبين وحاليا تستخدم الألبسة الخشبية في معظم المنازل بالقاهرة والمدن الكبرى وذلك لسهولة الصعود إليها والهبوط منها وكذلك لسهولة فرشها وتنسيقها ولا يحتاج إلى دائر علوى ولا إلى ملاكوف فهي تغطي بملامة محلاوى أو ملامة من التل المطرز بالخيوط الملونة . ويعمل ظهر السرير بثلثاكة يتدل منها ستارتان على جانبي السرير من الخلف وتكونان من نفس نوع الملاحة .

ولحفظ الملابس يستخدم الصوان ( الدولاب ) ويوجد منه عدة أنواع منها الدولاب ذو « الدلفة » الواحدة وتكون عريضة ومغطاة بمرآة من الخارج في معظم الأحيان أو من الداخل وأسفلها درج لحفظ الأكواب والأطباق والملاعق وغيرها أو لحفظ القوط وملاءات الألبسة .

وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وفي أغلب الأحيان يكون بين « الدلفتين » جزء مسطح به حلية بها مرآة يضاوية الشكل وأسفل « الدلفتين » درج أو درجان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وبينهما يوجد من أعلى إلى أسفل فتحة لها « دلفتان » من الزجاج وأسفلها خورق وأسفلها ثلاثة أدراج وهذا النوع يسمى الدولاب الباتو .

أما تخزين مونة المنزل من أرز وسمن وسكر وغيرها فيستخدم لذلك الصندوق الخشبي المزخرف بالشناير الصفح والمسامير .

وإذا خصصت حجرة لاستقبال الضيوف وتسمى حجرة المسافرين ، أو ركن من حجرة يستخدم لذلك الكتبة الإسطنبولى ( أريكة ) وتصنع من الخشب الموسكى ولها أربع أرجل مخروطية يحيط بها من جميع الجوانب والسطح ألواح خشبية طويلة وبعضها تسمى كتبة صحارة حيث يصنع لها قاع من الخشب وتصنع له « دلفة » في السطح العلوى أو واجهة الأريكة وتصنع لها سقافة بقل حيث يخزن فيها متاع

البيت أو الملابس الشتوية في الصيف أو الصيف في الشتاء

وتُغطى هذه الأريكة بمرتبة محشوة بالقطن ويوضع عليها مسند يستند على الحائط ووسادتان توضعان في وسط الأريكة . . . . . وهذا نوع من الكتب الإسطنبولى يسمى « مدبس » أى تُنجد حول الأجر بالقطن ويغلى بقماش الجوت ويدبس بواسطة مسامير التنجيد ذا الرموس المستديرة المححدة النحاسية ويصنع للمرتبة والمساند والور الخاصة بها أغطية من نفس نوع الجوت . . . . . كما يستخدم أيضا المكان المخصص لاستقبال الضيوف الكراسى الخيزران ويوجد من أنواع كثيرة وتسمى حسب التشكيل الذى يتكون منه الظهر الكرر والأرجل فمنها كرسى عثمانى بعرائس وشريحة وقمقم وكرسى بصلو ربة الجمل وكرسى بسوست . وهناك الكرسى ذو القاعدة والظلم المجدولين بالقش . ولتناول الطعام تستخدم في أغلب الأحيان الطبل الخشبية وبعد تناوله يضعون الطبلية أسفل السرير حتى لا تأخذ حيزا من الغرفة وبعض الأسر تستخدم المناضد الصغيرة وتسمى ترايزة وهي مستديرة في أغلب الأحيان فهاى التطوير لأرجل الطبلية حيث ارتفعت أكثر عن الأرض ليستخدمه الجالسون على الكراسى والأرائك البعض يستخدم مع هذه المنضدة منضدة أخرى أو اثنتين أصغر حجما ولكنها بنفس الارتفاع وتقدم عليها المشروبات وتسمى طفطوقة .

أما الأرضيات فكانت تفرش بالحصىر أما الأسر الموصرة فكانت تستخدم فلقه البساط وهو نوع من السجاد الصوف الخفيف ويقص حسب المقاس المطلوب ويوضع فوقها شلت للجلوس وهي وسائد محشوة بقصاصات الأقمشة أو القطن أما الآن فاصبحوا يستخدمون الأكلمة الصوفية أو السجاد القطنى .

أما للشرب فيستخدمون القلل الفخارية يضعونها في صينية من النحاس وتغلى بأغطية نحاسية والآن أصبحت تصنع من الألومنيوم أو البلاستيك وتوضع على قاعدة الشباك أو في مكان يصله تيار الهواء أو توضع خارج الشباك على قاعدة خشبية لها فتحات مستديرة توضع بها القلل تسمى كابولى .

أما بالنسبة للمكان الخاص بإعداد الطعام . فلما أن يكون في ركن بالحجرة أو في مكان خاص مثل المطبخ . فيوضع به منضدة مستطيلة لها درج أو اثنتان لحفظ الملاعق والسكاكين ويوضع فوقها وابلر والأواني .

وهناك النملية لحفظ الأطعمة وهي من الخشب أو الصاج ولها « دلف » من السلك لتهدية الطعام وعدم دخول الحشرات إليه ، كما توجد المطبخ التى يحفظ بها الأطباق بعد غسلها ، وأواني الطهى كانت تصنع من النحاس وأُسبِدِل الآن بالألومنيوم لرخص أسعارها ولأنها لا تحتاج إلى طلاء وهذه الأواني عبارة عن مجموعة من الحلل وطاسة وأنجر ولحرق ، وتستخدم لطحن التوابل الجرن وهو من

الخشب ويده من الحديد أو الهون وهو من النحاس الأصفر لها مقاسات مختلفة .

أما أدوات الفسيل فهي عبارة عن طشت نحاس أو المونيم أو البلاستيك وكوز وكرسى خشبى منخفض ليجلس عليه من يقوم بعملية الفسيل .

### التجمعات السكنية بمحافظة الوادى الجديد :

كان لوجود الصحراء الشاسعة والحياة الجوفية المتدفقة من العيون والآبار دور كبير في تقسيم مجتمع الواحات إلى عدد من القرى المعزولة كل منها عن الأخرى ويتبع كل قرية عدد من العزب التى تنتشر حولها تبعا لإنتشار مصادر المياه .

وقد فرضت العيون والآبار مواقع الإقامة والتركيز السكانى في تلك المناطق . . . . . وبمنظرة عامة لشكل الكتل البنائية لمعظم القرى والعزب نجد أنها مقامة فوق تلال من الرمال المترامية على شكل هضاب مثل قرية القصر وقوط وتيرة وبلاط في الواحات الداخلة أو فوق قرى ومباني قديمة قد دفنت تحت الرمال بفعل العواصف الرملية مثل قرية باريس والمكان البحرى بالواحات الخارجة . ومثل قرية القلمون التى بنيت فوق أطلال قلعة قديمة وقرية بشندى المبنية فوق العديد من المقابر الرومانية بالواحات الداخلة .

وقد بنيت التجمعات السكنية فوق تلك المناطق المرتفعة لتكون بأمان من غزوات قبائل البربر من الغرب عن طريق درب الغبارى وهجمات الدراوش السودانيين عن طريق درب الأربعين جنوبا فالارتفاع يسهل لهم الرؤية والاستطلاع من بعد لبده الدفاع . . . . . كما أن هذه القرى كانت تحاط بالأسوار العالية ذات الأبواب الضخمة التى يعلقونها مساء للحفاظ على خيراتهم وثرواتهم كذلك هندسة البناء وضيق الدروب المسقوفة والتواها وتعدد الأبواب الخشبية الضخمة التى تغلق هذه الدروب في المساء ووقت الشعور بالخطر كل ذلك بغرض الدفاع عن القرى .

ولقد كان لقرية باريس أربع طوابق تبعد كثيرا عن القرى وكانت كأبراج مراقبة لتنبيه السكان قبل وصول المهاجمين من الدراوش « كما كانوا يسمونهم » فيغلقون أبواب الدروب والمنازل .

ولقد كانت تلك القرى تبدو عن بعد كأنها قلاع شامخة محاطة بالأسوار وكذلك فإن وضع التجمعات السكنية في تلك الأماكن المرتفعة يحميها من العواصف الرملية ويحمى المباني من نشع المياه الجوفية كما يعمل على تلطيف الجو وتقليل شدة الحرارة .

وتمتاز مباني الواحات بأنها متلاصقة ومتجمعة في كتل كبيرة فيبدو سطحها الأفقى العام أكبر بكثير من سطح الفراغات التى تتخللها سواء كانت أبنية داخلية أو شوارع وخاصة أن الشوارع معظمها مسقوف

وكثير منها مبنى فوق أودار عليا خاصة قرية القصر الداخلة وهي بلدة الوحيدة بالوادى الجديد التى يصل عدد الطوابق في مساكنها إلى ثلاثة وأربعة طوابق . . . . . كما أن الشوارع تأخذ تضاريس المكان وهي كثيرة الانحناءات وضيقة .

### العناصر المعمارية للمباني وعناصر التصميم الداخلى بالوادى الجديد

كانت معظم المباني في الوادى الجديد مكونة من طابق واحد ويعبر الوقت ومع تزايد السكان بزيادة عدد الأفراد في العائلات ، بدأ الأهالى في التوسع الرأسى في المساكن فأصبح البيت مكونا من طابقين أو ثلاثة ، وفي قرية القصر أرتفعت بعض مبانيها إلى أربعة طوابق وكما ذكرنا فإن بيت العائلة الكبير يضم أكثر من مسكن . . . . . وتختلف مساحة المساكن تبعا للمستوى المادى للعائلة وكذلك لعدد أفرادها ولكن التقسيم الداخلى للبيوت كان متشاهما وإن اختلفت المساحات .

تبدأ البيوت عادة بمصطبة خارجية بجانب باب المدخل وبطول جدار الواجهة وتستخدم للجلوس عليها في أوقات الفراغ أو ليسترخ عليها الضيوف الأعراب قل أن يؤذن لهم بالدخول إذا لم يكن رب البيت موجودا . . . . . ويعلق بجانب الباب إناء فخارى يملأ بالماء كسيل يشرب منه المارة ويسمى ( علاوة ) وبيت العائلة الكبير له باب ضخم يزخرف بالمسامير الحديدية ذات الرموس الكبيرة . . . . . وهذه الأبواب لها أعتاب عريضة ( توشيشة ) عبارة عن جزع شجرة سبط ويستوى ويكتب عليه بعض الآيات القرآنية للتبرك بها واسم صاحب البيت ومن قام ببنائه ومن قام بعمل البوابة وتاريخ إتمامه ويعتبر ذلك كلافنة تعلن من صاحب البيت وكلوحة تذكارية . . . . . وإذا ما أدى أحد أفراد العائلة فريضة الحج فيكتب حول المدخل وفي إطرارات على جدران الواجهة آيات من القرآن الكريم والأحاديث السوية والأدعية الخاصة بهذه المناسبة كما يزخرف الواجهة بصور تمثل الكعبة المشرفة والمسجد الحرام وجموع المصلين وكذلك وسائل المواصلات المختلفة التى يستخدمها الحاج للوصول إلى الأماكن المقدسة من الجمل والطائرة والسفينة كذلك يستخدم في زخرفة الواجهة وحدات نباتية وزهور ، ويستخدم في تنفيذ ذلك الألوان الجيرية والصبغات .

وهناك بعض المنازل يقوم أصحابها بلصق الأطباق الخزفية فوق أبوابها دلالة على كرم أصحاب البيت أو تبركا بالقرع حيث تشبهه في ذلك استدارته وبريقة . وقد أكتسب المصريون عامة هذه العادات عن أجدادهم الفراعنة فقد كان يكتب على أبواب المساكن لافتات تحمل جملاً مثل « المنزل الجميل » أو يكتب اسم الفرعون حيث كان يعتبره المصريون من الآلهة أو ابن الإله وكذلك يكتب اسم الحاكم إذا كان





عمارة (سيوة)

الباب ومن أسفل في قطعة خشب يثبت أسفلها بنعل حذاء قديم من الجلد السميك ، حتى لا يتآكل بسرعة ولكي لا يخوص البروز في الأرض .

وجميع الأبواب في قرى الوادي الجديد مكونة من « دلفة » واحدة وتستخدم لفتحها من الخارج القبة والمفتاح ومن الداخل السقطة وكلها مصنوعة من الخشب ولقد كان المسكن في قرى الوادي الجديد يتكون من الداخل من جزأين رئيسيين :

الجزء الأول : يتكون من المدخل وقاعة الاستقبال والسقفة والخزائن .

الجزء الثاني : يتكون من الفناء السماوي وغرف النوم والمعيشة والمطبخ ودورة المياه وتلتحق به الخطائر .

صاحب البيت من عداد موظفيه كما يضعون رموزا كثيرة تحمل معنى المال الحسن . . . وإذا زار أصحاب البيت أحد المعابد فإن ذلك يكسبه فخرا وزهوا لأنه مكان مقدس فيسجل ذلك على مدخل بيته . . . أما باقي البيوت التي تخص باقي الأسر في قرى الوادي الجديد فكان لها أبواب صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن ١٥٠ سم وعرضها يصل إلى ٩٠ سم وقد فرس لسبيين :

أولاً : حماية البيت من المهاجمين الذي يركبون الخيل والجمال من القبائل المغيرة ، أو أن انخفاض فتحة الباب تجبر من يدخل على الانحناء وذلك كتحية واحترام للمكان وغالبا تصنع حلوق الأبواب « والدلف » والأعتاب من أخشاب السنت لشدة تحمله وصلابته وتحرك دلف الأبواب على محور رأس يبرز طرفاه من أعلى ومن أسفل وهو فرع ربيع من شجر السنت وتثبت هذه البروزات من أعلى في عتبة



حنزان من الطوب التي وظللت يضاء من الجير (من مدينة سيوة)



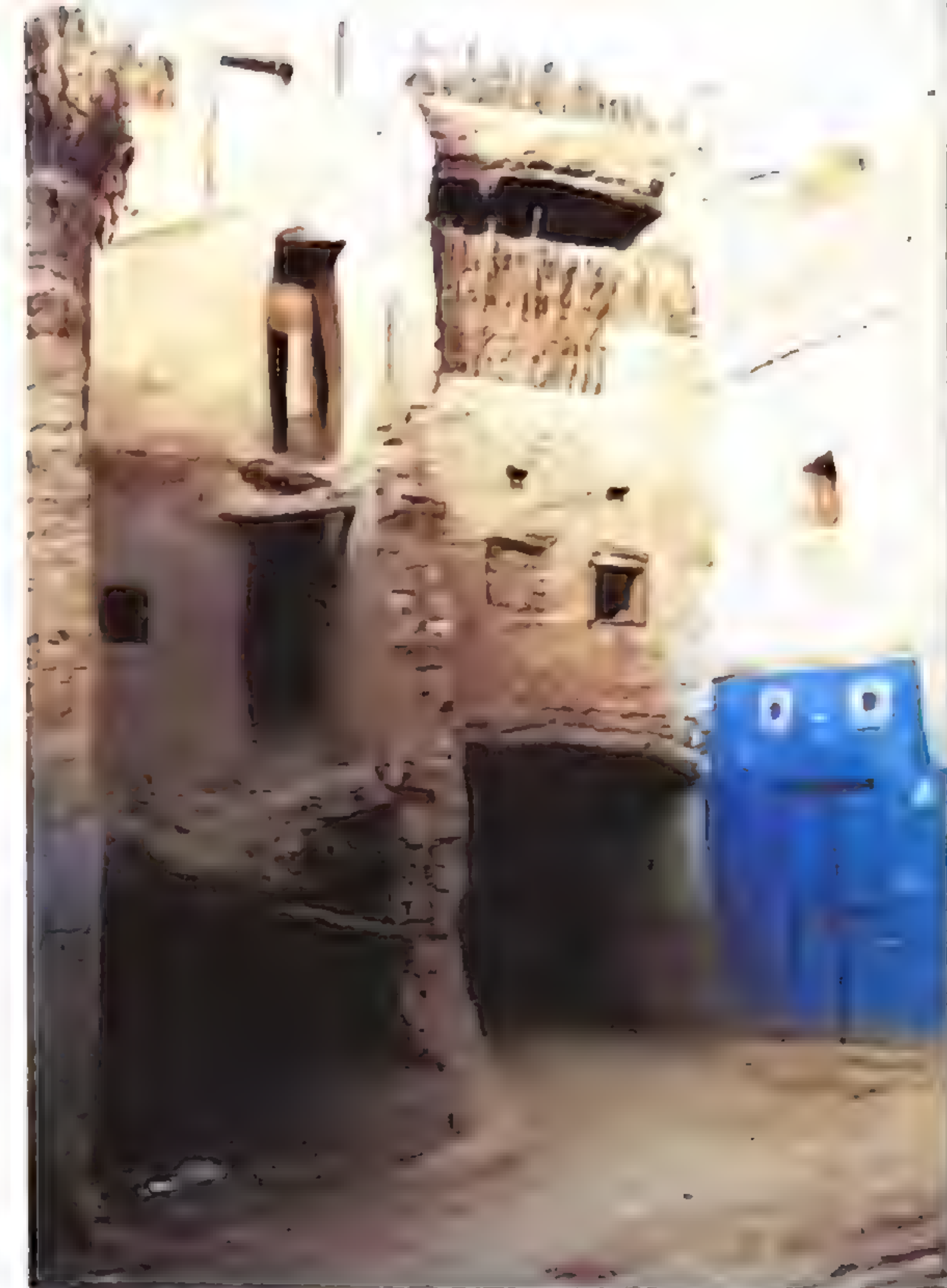




المسجد العتيق (سوه)



عمارة (سوه)



تسمى دويبة وقد توارث سكان بشندى بناء صوامعهم فوق الأسطح بهذه الطريقة منذ العصور الفرعونية .

كما أن بعض القرى تنتشر بها الحشرات التى تضر المحاصيل إذا خزنت داخل المساكن فإنها تخزن محاصيلها فى رمال الصحراء . . . . . وكل عائلة تخصص مكانا معينا تضع فيه محاصيلها ويشار إلى مواضع التخزين بغرس عصا طويلة فى الرمال فوقها . . . . . وتسمى المخازن الموجودة فى الرمال بالمطامير .

#### الرواق :

وهو صالة كبيرة بالدور العلوى تعلو المنذرة مباشرة وتسمى الرواق وهي محاطة بثلاثة جدران فلا يبنى الجدار الرابع الذى يمثل مدخلها . . . . . وهي غرفة نوم الضيوف وفي منازل كبار القرية مثل العمدة يستخدم الرواق كمنذرة يجتمع فيها بشيوخ البدنات وكبار العائلات إذا كثر عدد الزائرين فى حين تكون المنذرة بالدور الارضى لاستقبال عامة أهل القرية .

#### المخازن :

يوجد بكل مسكن مخزن أو أكثر وهي غرف صغيرة لها أبواب ضيقة تفتح على السقيفة وليس بها نوافذ وذلك فى القرى المبينة فوق تلال عالية أما القرى التى يمكن أن تتأثر برطوبة المياه الجوفية فإن مخازنها تبنى بالطابق العلوى ، والأسر التى تمتلك محاصيل زراعية وفيرة تبنى مخازنها بالطابق الأرضى بدون أبواب ولكن تكون فتحاتها بالسقف وتملا المخازن بالغلل حتى نهايتها ثم تسد تلك الفتحات ، وتؤخذ منها بعد ذلك من جهة السقيفة وبعد أخذ الكمية المطلوبة تسد مرة أخرى وكان ذلك أيضا بغرض حماية محاصيلهم من هجمات البدو والذرايش حتى لا يجدوا أبوابا تدلهم على أماكن المخازن والمحاصيل .

كما تنفرد قرية بشندى بتخزين محاصيلها فى صوامع تبنى فوق الأسطح على شكل قُدور عالية تبنى متلاصقة حول الأسطح مكونة سياج السطح وحول فتحة السلم أو المتاور بأعلى السطح وتسمى صوامع إذا كانت فوهتها مفتوحة ولها غطاء . أما إذا كانت مغلقة ومطموح بها الغلل

#### السقيفة ( القاعة ) :

قاعة متصلة بالمدخل مباشرة تسمى القاعة وهي مسقوفة وبدون نوافذ فى معظم المساكن وإذا وجدت أى فتحات فهي صغيرة وتكون فى أعلى الجدار . . . . . وتعتبر السقيفة الحجرة الخاصة بالمعيشة حيث تتجمع فيها العائلة ويقضون فيها أوقات الفراغ وتناول الطعام وتستخدم أيضا لاستقبال الضيوف إذا كان البيت صغيرا وليس له منذرة . . . . . وفى بعض البيوت توجد سقيفة أخرى المطرزة بترك جزء فى سقفها مكشورا ويعمل خورنقات فى جدران السقيفة لوضع بعض أدوات المنزل بها أو تبنى بعض الأرفق البارزة وتستخدم كدواليب فى الأركان ويعلق على الحدران الأبراش المطرزة بالخيط الملونة وتفرش الأرضية بالأبراش أو الحصى ، والبعض يضع الأرائك الخشبية التى تغطى بالحشايا القطنية والمفروشات وتستخدم السقيفة أيضا فى فصل الشتاء ويوجد بالسقيفة باب يؤدى إلى باقى وحدات المسكن .

وعلى ذلك يمكن تجميع العناصر المكونة للمباني وتصميمها الداخلى بالوادى الجديد والتي تعطى مساكنها طابعها المميز فى التالى :

#### قاعة الاستقبال ( المنذرة )

بعد تناول الطعام يوضع على الأطباق الخوصية الواسعة أو تستخدم الطبلية الخشبية المربعة أو المستديرة إذا كان الزائرون يحلسون على الحصى فى الأرض .

أما إذا كانت المنذرة مفروشة بالمصاطب أو الأرائك والكراسى فنستخدم المناضد الخشبية أو المصنوعة من جريد النخيل .

وحاليا أصبحت الأسرة الميسورة الحال تفرش قاعات الاستقبال بالاثاث الخشبي الحديث وتستخدم السجاد الصوفى وتغطي النوافذ بالسائر



ويلاحظ أن للرواق سلما خاصا بجانب المنطرة يستخدمه الضيوف ويؤثر الرواق بنفس طريقة المنطرة وتستخدم الأحزمة الصوفية والباطين والألحفة للغطاء أثناء النوم في الشتاء .

#### المجلس :

هو قاعة بالطابق العلوى فوق القيفة ( القاعة ) وتستخدم كحجرة للمعيشة تفتح عليه حجرات النوم وتفرش أرضيته بالحصى أو الأبراش أو الأكلمة الصوفية وعند تناول الطعام تستخدم الطبلية الخشبية .

#### غرف النوم :

عادة توجد غرفة النوم بالطابق العلوى وتفتح على المجلس وتخصص حجرة لرب الأسرة وزوجته وغرفة لكل ابن متزوج وغرف أخرى للأبناء الصغار والبنات . مساحة غرف النوم في معظم المساكن صغيرة ونوافذها على الفناء ، وتكون على الجهة البحرية وقد كان يستخدم للدوام الأبراش الخوصية المطرزة بالصوف أو حصى السمار ثم استخدمت المصاطب والآن تستخدم الأسرة المعدنية أو الخشبية ويوضع عليها الحشايا والوسائد المحشوة بالقطن التي تغطي بالأقمشة الملونة وتستخدم في الغطاء شاة الأحزمة الصوفية والآن تستخدم الألحفة المحشوة بالقطن أو البطاطين . ويستخدم لحفظ الملابس والمفروشات الصناديق الخشبية أو المعدنية وتستخدم مجموعة من المراجيح والمقاطف الخوصية الملونة . كذلك يوجد بعض الخورنقات في الجدران لحفظ الأشياء وتثبت جريدة بين جدارين متجاورين يعلق عليها الملابس وتسمى ( آية ) أما الآن فتستخدم الأصونة الخشبية والأثاث الخشبي .

#### وحدات الإضاءة :

من بين وحدات الإضاءة التي كانت تستخدم في غرف وقاعات المسكن السراج وهو وعاء من الفخار به بروز في أحد جوانبه يوضع به قنيل ويملاً السراج بالزيت ثم يشعل القنيل بعد تشربه بالزيت ، ثم استخدمت لمبات الكيروسين بمقاساتها المختلفة كما كان يستخدم الفانوس الذي توضع بداخله اللبنة ويعلق في السقف . . . وحاليا تستخدم الإضاءة بمصابيح الكهرباء بعد دخول الكهرباء لكل قرى الوادي الجديد .

#### المطبخ :

يوجد المطبخ بالجزء الداخلي من المسكن ويفتح على الفناء السماوى ويضم الكواوين وبعض الأرفق المشكلة من خامة البناء وتستخدم كدواليب لحفظ أدوات المطبخ من قندور وطواجن ومغارف وأطباق وغيرها . كما يوجد بالجدران بعض الخورنقات لنفس الغرض .

وسقف المطبخ يكون من جذوع السط أو فلولق النخيل ويغطى

بالجريد الذي يترك بينه فراغات لكي يسمح بخروج الدخان والتهوية ويسمى « شريعة » ولذا يسمى المطبخ « شريعة » .

يوضع محمل القفل خارج المطبخ في مكان ظليل متد : الهواء غير مستوف في معظم الأحيان ، وتوضع على هذا المحمل مصنوع من فروع السط الأواني الفخارية الخاصة بمياه الشرب . القفل والسجا والأزيار الصغيرة .

#### دورة المياه :

وتسمى دورة المياه « كبانية » أو « المحل » وتتكون من عبارة عن غرفتين صغيرتين الجزء الأول بالطابق السفلى وهو خزان للفضلات والجزء الثاني في الطابق الذى يعلوه وهو لا يوجد به نوافذ بل له فتحة صغيرة في السقف للتهوية قطره عن ٢٥ سم .

تبنى دورة المياه بحيث يكون جدارها الخارجى على بعيدا عن بيوت الجيران بحيث كلما امتلأ الخزان السفلى يفتح له لخروج الفضلات ويلقى عليها تراب الفرن ثم تؤخذ وتستخدم وتد فتحة الخزان مرة أخرى .

#### الفناء السماوى :

لا يخلو بيت من بيوت الوادي الجديد من الفناء السماوى - حتى بعد أن هجر السكان بيوتهم القديمة ونوا بيوتا جديدة فهي لا تخلو أيضا من الفناء السماوى ، ويسمى الوساعة به أو الفسحة . وفي معظم المساكن يوجد باب خاص بالفناء يفتح على الخارج أو باب يفتح على الحظيرة التي تبنى بالقرب من البيت . . . كما يبنى في أحد أركان الفناء الفرن بحيث يكون بعيدا عن غرف النوم والمخازن . . . كما كان يوجد بالفناء الملق والرحاية ومهراس الأرض . . . كما يوضع في ركن ظليل هاو المزيرة .

#### الحظائر :

تبنى الحظائر بجانب البيت ويكون لها باب على الشارع وباب على الفناء السماوى ولا يوجد حظائر بداخل البيوت وهذه الحظائر تكون للطيور والحيوانات أو للإبقار الحلوب حتى لا تضطر النساء للخروج من البيت للحظيرة حفاظا على التقاليد أما باقى الأغنام والمواشى فتكون لها حظائر قريبة من المزارع .

#### الملق :

هى الجزء المكشوف بدون سقف أمام الحجرات الموجودة بالطابق العلوى وتسمى « تسفة » أو « طرمة » وتستخدم للجلوس فيها في الهواء الطلق مساء في الصيف أو يجلس بها نهارا في الشتاء تحت أشعة الشمس الدافئة ويبنى في أحد جوانبها حظائر للطيور الصغيرة

وتتكون الحمام ويبنى حولها سياج من جريد النخيل الذى يجدل ويربط بخوار بعضه بجبال من لوف النخيل ثم يغطى بطبقة من الطين ويثبت لتجفيف الحمل على الجدران أو يبنى سياج من قوالب الطوب ثم يعمل به تشكيلات فراغية جميلة تسمح بمرور الهواء خلالها كما يمكن الجالسون من رؤية الشارع .

وإذا ما انتقلنا إلى واحة سيوة نجد أن المسكن يمتاز بطابع معين جميع البيوت تبنى جدرانها من مادة « القرشيف » وتستخدم جذوع النخل والوصد وخشب الزيتون في عمل الأسقف كما تستخدم الأحجار الحيرية أو الرملية في الأساسات والأعمدة . . . وهكذا نجد أن أهالى سيوة قد استخدموا المواد البيئية في إقامة مبانيهم .

والمسكن في سيوة عبارة عن فناء مربع أو مستطيل الشكل مكتوف تحيط به غرف المسكن لينتس منه الإضاءة والتهوية وغالبا ما يبنى من طابقين والفتحات الخارجية قليلة وصغيرة ومرفوعة . أما الفتحات الداخلية التي تفتح على الفناء فهي واسعة منخفضة وذلك حتى يكون هناك تيار هواء متعاقد قسم تهوية الحجرات بحركة الهواء بين الشارع والفناء .

وينقسم المسكن من حيث الاستخدام إلى قسمين :

قسم خاص بالاستقبال . وآخر بالمعيشة والنوم وباقى الخدمات . . . ويمكن أن نعرف على وحدات البيت السبوى على الوجه التالى :

المدخل : يوجد لكل بيت مدخلان الأول للرجال ويؤدى إلى قاعة الاستقبال والآخر للحریم ويؤدى إلى الفناء ومنه إلى باقى وحدات البيت . كما يوجد مدخل ثالث في بعض البيوت يخصص للدواب ويؤدى إلى الحظيرة . وعادة يقام حائط من جريد النخيل أو القرشيف أمام المدخل ليعطى مجازا منكسرا لا يسمح برؤية من بداخل البيت .

قاعة الاستقبال ( المجلس ) وتخصص قاعة الاستقبال ( المجلس ) لاستقبال الرجال ويختلف ارتفاعها عن باقى الحجرات حيث يمكن أن يصل ارتفاعها في بعض المنازل إلى أربعة أمتار ويتم الوصول إليها بواسطة سلم بجانب المدخل وتحاط جوانبها بالدكك الخشبية أو الأرائك ( الكتب ) وتغطى بالحشايا ، والمفروشات ذات الألوان الزاهية وتوضع بين كل أريكة وأخرى مساند للأيدى وتفرش أرضية الحجرة بالأكلمة الصوفية وتعلق الأبراش المطرزة على الجدران وفى البيوت الكبيرة تخصص حجرة بجانب حجرة الاستقبال ( المجلس ) لتناول الطعام وتكون أرضيتها مرتفعة عن المجلس بدرجة واحدة .

#### غرفة المعيشة والنوم :

يشتمل البيت على عدد من الحجرات للمعيشة والنوم وفى الغالب تكون مساحتها صغيرة وتكسى أرضيتها بلباسه من الطين وتفرش بالأبراش الخوصية أو الأكلمة الصوفية في فصل الشتاء وفى البيوت تغطى الأسقف بالقماش الأبيض حتى لا تظهر فلولق النخيل والجريد بسقف الحجرة وتدعن الحدران بالحير .

وحاليا تستخدم الأسرة المعدنية والخشبية للنوم كما تستخدم الدكك والأرائك للجلوس وتوضع بحجرات النوم مجموعة كبيرة من المراجيح الخوصية ، تستخدمها ربة البيت في حفظ بعض الأطعمة أو بعض أدواتها الخاصة فهناك مرجحة للخز وأخرى للسكر وثالثة للبلح وهكذا ، وتقوم النساء بعمل هذه المراجيح الخوصية بمهارة ودقة متناهية وتطرزها بالخياطة الملونة والشراب والمزراير الصف والجلود . كما تعلق على الحدران الأبراش الخوصية بالمتديرة المطرزة بالخياطة الصوفية الملونة والجلود والرواير الصدفية على شكل أشعة الشمس وتعلق المرواح الخشبية المطرزة وكذلك المكحلة المطرزة بالخز الملون

#### غرف التخزين :

توجد غرف للتخزين غالبا بالدور الأرضى لتخزين السعف والحطب والتين وغيرها أما الحار أو الملل فيخصص لها الطابق العلوى .

#### الفناء ( الحوش السماوى )

يؤدى بالفناء كثير من الأنشطة المتتالية المختلفة ففي معظم البيوت يوجد بئر في أحد الأركان كما تزرع بجانبه نخلة أو شجرة زيتون ، ويبنى في جانب آخر الفرن ، وتقام دورة المياه في أحد جوانب الجدار الخارجى . كما يبنى حمام بجانب حوض حول كبير منحوت من الحجر موضوع على ارتفاع كبير يملأ بالماء من البئر ، وله فتحة على الحمام يؤخذ منها المياه . . . كذلك يوجد أسفل هذا الحوض حوض آخر يستخدم في الوضوء وغسل الأواني وغيرها .

كما يبنى المطبخ في جانب من الفناء ويكون متصفاً ويفتح على الفناء بنوافذ واسعة وله في السقف نافذة تغلق وتفتح بواسطة حبل ، وتوضع بالمطبخ الأواني النحاسية وتعلق قرب المياه أو في السقف وتبنى كواوين من « القرشيف » أو الحجر وكذلك حوش كبير يوضع به الحطب كما يوضع طبق حوص كبير تحفظ به أواني المطبخ .

#### السطح :

تبنى الدورة الخارجية للسطح ( السياج ) وتكون مرتفعة أكثر من قامة الإنسان وذلك لترمي بظلالها على السطح أثناء النهار فتخفف من شدة حرارة الشمس وخاصة في فصل الصيف كما يستخدم السطح



للنوم ليلا في الهواء الطلق .

#### ادوات الإضاءة :

بالنسبة لأدوات الإضاءة فقد كان هناك بعض المناطق التي تستخدم المصباح المصروع من الفخار ويملا بالزيت ويوضع به فيل يشعل عند الإضاءة ، ثم بعد ذلك استخدمت المصابيح ذات الخزائن المعدنية أو الزجاجية وتركب له عدة فوق فتحة العلوية يتدفق منها فيل أو شريط مسوج من الكتان ويشعل بعد تشربه بالكبروسين الذي يملأ به الخزائن ، وكانت توضع تلك المصابيح داخل قاتوس وتعلق في سقف الحجرة ، أو توضع فوق عدتها غطاء من الزجاج الشفاف الرقيق متفخ من أسفل وأسطوانتي من أعلى وله فتحة علوية تسمح بتجدد للهواء وخروج الدخان عندما يكون المصباح مضاء ، ويخصص للمصباح خورق أعلى الجدار أو يصنع له رف يوضع عليه أو يكون للمصباح علاقة من السلك تثبت في مسار الجدار . . ولهذه المصابيح أسماء حسب حجمها ونوع الشريط أو الفيل بها ، فالمصباح الصغير جدا يسمى لبة صاروخ أو فيل أو عويل كذلك لبة « نمره خصة » وكذلك لبة « نمره عشرة » .

كما أن هناك بعض اللببات أو المصابيح يوضع خلفها مرآة مستديرة داخل إطار معدني ، لكي تعكس الضوء فيزيد من إضاءة المكان وحاليا أصبحت معظم قرى مصر تضاء بالكهرباء وقل استخدام هذه المصابيح .

أما بدو سيناء فهم كسائر البدو يفضلون الزواج المبكر وكذلك زواج الأقارب . . وإذا ما بلغ الفتى من الزواج تخير واحدة من بنات عمه أو من بنات أقرب أقاربه ثم يخطبها من أبيها أو من وليها . . فإذا ماتت الموافقة يحدد يوم الزفاف ويتم إعداد خيمة العروسين وتسمى . . البوذة . . ليزفا ويحكما فيها من يوم إلى ثلاثة أيام ومن العادات المتبعة عند الزواج هو أن تفر العروس من البوذة قبل مضي ثلاثة أيام . . ويتبعها الزوج ليفيم معها في الخلاه بعيدا عن مخيم قومه لفترة تمتد من أسبوع إلى شهر . . وخلال تلك الفترة يرسل له أهله الطعام حتى يتم إعداد خيمة له بجانب خيامهم ، لتكون منزله الجديد ، حيث يسكن البدو في خيام من الصوف تسمى بيوت الشعر تحيكها النساء وينونها على شكل ظهر الثور جاعلين أبوابها إلى الشرق . . وللخيمة الكبيرة الكاملة تسعة أعمدة تقام عليهم حيث يضعون ثلاثة لكل جانب من جانبي الخيمة وثلاثة في وسطها وتقسم الخيمة إلى قسمين : قسم للنساء والآخر للرجال ويعيشون في تلك الخيام في فصل الشتاء والربيع اتقاء البرد والمطر ، أما في فصل الصيف فيستبدلون لون الخيام الصوفية بخيام من الخيش ليمر منها

الهواء ويكسر من حدة ارتفاع درجة الحرارة والبعض ينون أكواخا من القش وأغصان الشجر لاتقاء الحر والرياح الساحة وتسمى هذه الأكواخ بالعرائش .

وتفرش الخيام من الداخل بفرض مصنوعة من الصوف وتقوم بعملها النساء ، إذ تختص النساء بمختلف الصناعات الصوفية حيث تتركز جودة المنسوجات على نوعية الصوف ومثانة غزله وبرمه وكذلك على مهارة وخبرة النساء البدويات في نسجه على النول وأيضا دقة وجمال زخرفته ونقشه .

وتستخدم في ذلك صوف الأغنام وشعر الماعز ووبر الجمال . . فيجوز صوف الأغنام في نهاية فصل الربيع . . ويفضل صوف الأغنام الحية حتى لا تصاب الخيوط بالعتة إذا ما أخذت بعد الذبح . . كما يؤخذ وبر الجمال حين ينساقط شعرها في الجو الحار ويكون على شكل كتل متشابكة ، وتعتبر منسوجات الوبر أكثر نعومة من صوف الأغنام كما أنها أكثر عزلا للحرارة وتقبل الصباغة ولكنها لا تقبل التبييض أما شعر الماعز فيمتاز بطول أليافه ومثانتها ويمتاز بخاصية الشعر الدهني . . وهو من أفضل الخيوط التي تستخدم في عمل بيوت الشعر بالرغم من أنه صعب الغزل كما يفضل اللون الأسود الداكن منه في عمل أسقفها .

ونسج شعر الماعز قوي لا يرتخي وشديد المتانة بعد نسجه كما أنه عندما تسقط الأمطار يتبدل وتلتحم خيوطه مع بعضها كما أن خاصيته الدهنية تجعله طاردا للماء ولا يتدفق منه الماء إلى داخل الخيمة ( بيت الشعر ) .

ويبدأ عمل النسيج بأن تنفش النساء الصوف بأيديهن وتُصنغ إذا لزم الأمر بصيغة تسمى ( رويطة ) ثم يرم ويلف على عصا في كتلة تسمى ( كوكة ) ويغزل ونسج في أنوال بسيطة بدائية ( منساج ) مع استعمال الموردة .

وتفرش أرضية الخيمة بالبسط والسجاد وتستخدم للنوم عليها أو للجلوس والبعض يضع حشايا على تلك البسط لينام عليها . . ومن عادة البدو إذا اجتمعوا في مجلس جلسوا على هذه الفرض مرتبعين أو ركبا على الركب أو على ركة واحدة . . أما النساء فلا يجلسن في مجالس الرجال ولا يعقدن بينهن محلا كالرجال وزيارتهم لبعضهن لا تستغرق مدة طويلة . . أما الأغنية التي يتغنون بها في فصل الشتاء فهي الغفور ( مفردا غفرة ) وهي من الصوف المصبوغ باللون الأحمر أو الأخضر وتطوى هذه الغفور وتستخدم كوسائد عندما لا يستخدمونها كأغطية وهي مقاسات منها الصغير ومنها الكبير الذي يمكن أن يتغطى به ثمانية أفراد .

كما يستخدمون الأخراج المصنوعة من الصوف أثناء تنقلهم من مكان لمكان وكذلك يستخدمون المزارد الصوفية وهي عبارة عن فردة

واحدة من الخرج لها شراريف ويوضع بها الدقيق أثناء السفر ولحفظ الحبوب ويقلها يستخدمون الغرائر المصنوعة من الوبر أو الصوف وهناك نوع من المحالي يسمى ( خريطة ) يعلق على الرأس ويتدلى من الحلف على الظهر .

أما بالنسبة لإعداد الطعام فهم يستخدمون الرحي في طحن الحبوب ويقربلونها بالغرايل ولإعداد الخبز يحجن الدقيق في إناء من لحنت مجوف قليلا يسمى الكرمية أو الزولفي وهناك أيضا الهابة وهي أصغر من الكرمية أو يحجن بها الدقيق أيضا ثم يخبز على الصاج على شكل أرغفة أو فطائر ويصنعون نوعا من الأفراس التي تخبز على الحجر لتزك أثناء السفر وتسمى قرص الملة . . ويقومون بطهي الطعام في حلل نحاسية ليس لها أغطية . . ولهم طريقة خاصة في شواء الضأن والماعز ، حيث ينون من الحجارة على هيئة كوخ ما يسمى ذريا له فتحة يوقدون فيها الحطب حتى يصير جمرا وبعد ذبح وسلع الذبيحة يطعمون معدتها ويلفون بها الذبيحة ويضعونها في الدرب ويطعمونها في الحمر ثم يبدون عليها فتحة الدرب ثم يتركونها حتى تنصح ويخرجونها فإذا هي شواء لذيق .

وعند تناولهم الطعام فهم يستخدمون أطباقا مستديرة تصنع من الحنت ويخصص أحد هذه الأطباق ويكون صغيرا نوعا لياكل فيه رب الأسرة ويسمى باطية أما الأطباق الكبيرة منها فيقدم عليها الطعام للضيوف وتسمى منسف .

والبدو مفرمون يشرب القهوة ولذا فكل أسرة لديها عدة للقهوة وهي مكونة من المحمصة لتحميص البن والهيل ( الجبهان ) والهنون لطحنه بعد تحميصه ثم تصنع القهوة في إبريق كبير من النحاس يسمى ( بكرج ) وتصب للشرب في فاجين ترص على صينية للتقديم . . وللماء يصنعون القرب من جلود الماعز وفي منطقة شرقي العربي يستخدمون جراوا سوداء بدلا من القرب .

أما بالنسبة لتخزين الحبوب فهم يخزنونها في المطامير وهي حفر في الأرض تسع كلما اتجهت لأسفل وتغطي بعد وضع الغلال فيها ويصنعون أكياس التبن بجانب فم المظمورة للدلالة عليها .

أما الحيام المطوية غير المستخدمة ، والنسج فتحفظ في أكواخ أو دوائر من الحجر الفشيم والطين وتسمى قرى ، أو تخزن في حفرة كبيرة مربعة تحت الأرض يسقفونها بأغصان الشجر وتسمى كمور .

#### الخامات البيئية المستخدمة في عمليات البناء والثاثير :

تلعب العوامل البيئية دورا أساسيا في تشكيل وتحديد سمات المباني المعمارية وتصميمها الداخلي . . ولذا فإن استخدام المواد البيئية يتلاءم مع الظروف الطبيعية والمناخية السائدة كذلك يتناسب مع أسلوب حياة السكان وتقاليدهم كما أن الخامات البيئية غير مكلفة

#### الطين : ( الطوب اللبن )

وقد استخدم في معظم قرى وادي النيل ويعرف بالطين وهو من رواسب ماء النيل وهو خليط مكون من الطين والرمل والتراب الطميية بسبب مختلفة وعندما يمزج هذا الخليط بالماء يصبح قوامه مناسب للاستعمال . . ويخلط الطين بالشن والأحماض ويترك هذا الخليط بعض الوقت ، لينضج حيث يساعد ذلك على تشكيله ويعتبر الشن بمثابة أداة تسليح لربط حبيبات الطين فتزيد من صلابته . . ثم يشكل على هيئة قوالب بواسطة صبه في قوالب خشبية ثم ترص في الشمس ليحفظ وهذه الطريقة استخدمها المصريون منذ آلاف السنين حتى أن أبعاد قالب الطوب اللبن التي عثر عليها في آثار نقادة أو مقابر أيديوس أو غيرها من الآثار الفرعونية تتقارب كثيرا ، والمستخدمة حاليا هي ٢٥ × ١٢ × ٦ سم

وهناك طريقتان للبناء بالطوب اللبن سواء في إقامة الحدران أو بناء المصاطب والأفران والصوامع وغيرها وتتمثل في

#### البناء بالمدايعك

يستخدم الطين في كتل تقام وتسمى بالطول المطلوب وتترك حتى تحف ثم توضع فوقها كتلة أخرى وتسمى بالمدايك وتترك حتى تحف وتكرر هذه العملية حتى يتم البناء ويكثر استعمال هذه الطريقة في عمل الأسقف المصقفة

#### البناء بواسطة قوالب الطوب اللبن

وذلك بلمس قوالب الطوب بعد تحفيها مع بعضها بواسطة الملاط







واجهة أحد البيوت من محافظة سوهاج مدينة أسيوط  
وعلى الزى الذي يلبسه الرجل وعلى رأسه طاقية (عصمة) وشال من الصوف  
والى جواره سيدة بالملابس المميزة لمحافظة أسيوط



للحارثي للمنزل والبناء من الطوب النى والطلاء الأبيض بلوان الجير



واجهة عينا رسوم حدادية من الأقصر (الر العري)







فل وضع طقة الملاط وتترك لنحف حيث ستكون بمثابة الس  
أو أرضية لطابق آخر .

### جريد النخيل

يستخدم جريد النخيل في عمل أسقف المنازل كما يستخدم فر  
عمل أبواب بعض الحرات والحظائر والشايك بحده نفس الطرية  
أو بتعشيق فروع الحريد مع بعضها بواسطة تمرير أحرا مشقوفة رويه  
من فروع الحريد من ثقوب بحيث تكون الفلوق رأسية والآخر  
المشقوفة أفقيا .

كما يستخدم الحريد في عمل سياجات حول الأسطح وفي عمل  
أسوار تحيط بالحظائر وذلك بغرسها في الطين وربطها بالحبال ثم  
تعطيتها بطفة من الملاط المصروع من الطين من الحنتين

ويستخدم جريد الحبل في عمل الأثاث من أبرة وأرائك وكراسي  
وماضد ويعرف أرياب حرفة صناعة الجريد بالقفاصة أو القفاصين كما  
يستخدم جريد النخيل في عمل الأقفاص لتربية الطيور .

### خوص النخيل :

يستخدم خوص النخيل في صناعة بعض مكملات الأثاث مثل  
الأبراش مختلفة الأشكال والمقاسات فمنها المستطيل ويستخدمه أهالي  
وادي النيل بعد تلويحه بالأصباغ ومنه البيضاء ويستخدمه أهالي الوادي  
الحديد وطرزونه بالخيط الصوفية الملونة بوحداث تمثل أشكالاً نباتية  
وزهوراً فيبدو مثل السجادة الصوفية الملونة وهناك المستدير ويستخدمه  
أهل واحة سيوة وطرزونه بالخيط الصوفية الملونة والزراير الصوفية  
والجلود على شكل أشعة من مركز الدائرة تشبه قرص الشمس وأشعته  
فالإله آمون كان معبود السكان في منطقة سيوة في العصور الفرعونية  
ولذلك نجد تطريز ملابسهم وزخرفة أدواتهم تشبه قرص الشمس  
وأشعتها حتى الآن .

كذلك يصنع من خوص النخيل المراجل والأطباق الخوصية  
وكذلك القفف والمقايظ بأحجامها المختلفة وترخرف بوحداث  
هندسية ونباتية سواء بالصباغات الملونة أو بالخيط أو الجلود ، وأيضاً  
يصنع منها المراوح والمذبات والقبعات .

### لوف الأغمد القاعدية :

يستخدم اللوف في عمل المشايات التي توضع أمام الأبواب وفي  
عمل أيدي المقايظ والقفف وكذلك في عمل الحبال التي تصنع منها  
شباك تحمل فيها المحاصيل فوق الجمال والدواب كما تصنع منها  
المكائس والمذبات .

### نيلات السمار

يوجد توهان من السمار يستخدمان في صناعة الحصيد منه  
ما يستخدم لغرض الأرضيات في المنازل ومعلقات على الجدران أو  
مصلبات وكذلك يستخدم كفرض على المصاطب للحلوس عليه .

والنوع الأول من السمار الحلو وأعواده قطاعها مثلث الشكل  
ورباعها لبني وعند شق الأعواد تلتوى أسطحها الخارجية إلى الداخل  
حيث يستخدم بعد شقه إلى نصفين أو أكثر

وأشهر أنواع السمار الحلو الساعي ونسبة الرطوبة به قليلة ولا تنمير  
الزواه بعد تحفيته . . . والآخر السمار الركشاي وأعواده إسفنجية كثيرة  
الرطوبة وينمير لونه ويكون شديد الاحمرار عند الضح .

وتكثر زراعة السمار الحلو بوادي الطرون ووادي الطميلات  
بالشرقية وكذلك بمحافظة الغربية والدقهلية وكمر الشيخ كما يزرع  
بمحافظة الفيوم .

أما السمار المر فميدانه مصمته قطاعها مستدير ومدينة الطرف وهو  
من الأعشاب المعمرة فهو شديد المتانة عند الاستعمال وينمو تلقائياً  
حول البرك وفي أطراف المزارع وخاصة مزارع الأرز ويكثر وجوده  
بمحافظة الوادي الجديد وباقي واحات مصر .

ويستخدم النول في نسج الحصيد ويسمى العله وهو مكون من  
عارضتين خشبيتين طولها يصل ٣ م توضعان أفقياً على الأرض وفي

الواحات يستخدم عودين من أشجار السنط وتثبت كل عارضة بوترتين  
وتشد حيوط الاسدية بين العرضتين وتكون من خيوط الكتان أو القنب  
من خلال عارضة ثالثة توضع بين العارضتين بها ثقوب على مسافات  
متساوية تمر فيها الخيوط وتسمى هذه العارضة المشط وتقوم بوظيفتين  
حفظ المسافات بين خيوط الاسدية ولضم عيدان السمار بعد نسجها في  
عملية اللحم وهناك عدة طرق لنسج السمار تختلف باختلاف نسج  
العبدان بين خيوط السدي . . . كما يمكن زخرفة الحصيد بتلوين عيدان  
السمار بالأصباغ الملونة وتنسج بطرق معينة لتعطى زخارف هندسية  
أوبائية أو كتابات .

ونسج حصيد السمار على أنوال أفقية تسمى ( العله ) وهذه  
الأنوال تصنع من الأخشاب الصلبة المعمرة مثل أخشاب حذوع  
السط

ويتكون النول من عارضتين طول كل منهما يصل إلى ثلاثة  
أمتار . . . تثبت كل منهما على الأرض أفقياً بواسطة وتد عند كل طرف  
من طرفيها بحيث يرتفعان عن الأرض بحوالي ٢٥ سم . . . وهناك  
عارضة ثالثة تسمى « المشط » بها ثقوب على مسافات متوتية توضع

بين العارضتين قريباً من العارضة التي سيبدأ منها السج والتي يشد  
عليها خيوط السدي ثم تمرر من خلال الثقب الأول بالمشط وتلف على  
العارضة الأخرى ، ثم يعود وترمرر من خلال الثقب الثاني لتلف على  
العارضة الأولى ، وتعود إلى الثقب الثالث بالمشط وهكذا ذهاباً وعودة  
حتى عرض الحصيد المطلوب . . . والمشط في هذه الحالة يؤدي عدة  
وظائف مثل حفظ المسافات بين خيوط السدي مع تحديد عرض  
الحصيد وهي المسافة بين أول ثقب وحتى آخر ثقب . وكذلك لصم  
عيدان السمار إلى بعضها البعض بعد سحبها من حراة بحيث يقوم  
بالمشط بالمشط عليها في اتجاه عارضة الداية فلا تترك بين العيدان  
التي تمثل اللحم في السج أي فراغات . وحيوط السدي تكون من  
الكتان أو القنب أو السبل وقديماً كانت تستخدم من لوف النخيل  
المحذول . . . وعيدان السمار ( اللحم ) تسمى الصلوع

وبعد عملية نسج السمار يجلس العامل على كرسي منخفض  
ارتفاعه حوالي ٢٠ سم يصنع أسفل حيوط السدي بالقرب من المشط ،  
وبعد إكمال عمل الحصيد حسب الطول المطلوب . . . يرفع النول من  
على الأرض ويوضع في الشمس حتى تحف عيدان السمار . ثم يقوم  
بضمها إلى بعضها البعض البعض بواسطة قرن ماعر ملتوي أو أي أداة  
لها حرف ملتو ثم يكمل الحزة الناقص الذي نتج عن جفاف السمار  
وبعد هذا العمل حتى يتم إكمال الحصيد بالكامل وتقص خيوط  
السدي من العارضتين وتحذل .

وهناك عدة طرق لنسج عيدان السمار تختلف باختلاف وضع  
عيدان السمار بين حيوط السدي وعدد الخيوط أعلى وأسفل عود  
السمار . . . ولزخرفة حصيد السمار تصنع مجموعة من السمار بألوان  
مختلفة وتستخدم في ذلك الصبغات الطبيعية مثل التفتة والجمرة والنيلة  
والزعفران والكرمك والمصفر وحالياً تستخدم الصبغات الصناعية  
الحاضرة ويتم على كمية معينة ثم يوضع ليحفظ ثم يستخدم بعد ذلك .

ويقوم عامل نسج السمار بزخرفة متحاته من الذاكرة مباشرة فهو  
لا يقل تصميحاته من رسوم مسقة أمامه حيث اكتسب خبرة كبيرة في  
حرفته التي توارثها عن الأجداد تساعده على العمل من الذاكرة بدقة  
ومهارة وتطلق أسماء كثيرة على حصيد السمار حسب نوع زخارفه فمنها  
حصيد « أبوطيرة » وحصيد رسم الفرعون وسك المشماوي والمعقرب  
والفيومي ودقي فيومي وفيومي على خيزران وسيموسك ورسم السرايا  
وغيرها وهي كلها زخارف هندسية مختلفة أو تمثل أشكالاً نباتية أو  
كتابية . كما يصنع من حصيد السمار المصليات التي تسمى أيضاً  
بأسماء الزخارف الموجودة بها والتي تمثل شكل المسجد أو القبة في  
معظم الأحيان وفي هذه المصليات مصلية حكمدار ومصلية بيدريه  
ومصلية بقاطع فيومي وغيرها ( شكل ٥٠ ) .



# الأزياء الشعبية في مصر

بقلم . وداد حامد

وحدة رحمة مصرية بالتي على  
فمن النيل من منطقة أسوط

فضلا عن أنها ملتقى الصحراء الشرقية والغربية ، وربما طلت لهذا السبب عواصم مصر منذ صف الفرعونية ، وهليوبوليس ، ثم نابليون ، وبعدها القسطنطينية العربية ثم المكنر والقطناع الطولونية - تنقل في حدود محال هذا الموقع المتميز

وقد قسمت مصر إلى أقسام إدارية صغيرة ، وأطلق على كل منها اسم معين . لكن حدود هذه الأقسام قد تغيرت مرارا كما تبدلت أسماؤها مع مضي الزمان وتعدد الحكام إلى أن وصلت إلى تقسيمها الحالي .

وعلى أية حال ، فليس ما يعيناها هو حصر المحافظات والبلاد وفق تقسيمها الإداري أو الجغرافي ، بل تنقسمها إلى مناطق ثقافية متميزة بناء على المسح الميداني الذي قام به ، ووفق الملاحظات التي تكونت لدينا من خلال زيارتنا الميدانية المتكررة ، والتي حددنا على أساسها أوجه التشابه والاختلاف في العناصر الرئيسية للزي الشعبي في كل منطقة . وبذلك ستكون تلك المناطق الثقافية مقسمة على الوجه الآتي :

أولا : منطقة القاهرة والمدن الكبرى  
ثانيا : منطقة الدلتا والوجه البحري

ثالثا : منطقة الصعيد

رابعا : المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا التي يسكنها الصيادون

خامسا : منطقة الصحراء الغربية وتنقسم بدورها إلى

يتناول هذا الفصل موضوع الأزياء الشعبية في مصر في الوقت الحالي . وليس المقصود بالأزياء الشعبية تلك الملابس (١) التي ترتديها بعض فئات الشعب ، مقلدين بها طبقات أعلى ، أو مقلدين «موضات» شائعة ، وإنما نقصد الأنماط التقليدية المتوارثة جيلا بعد جيل في أنحاء مصر ، والتي تحمل في طبيعتها انعكاسا للمفاهيم والمعتقدات وطرائق تحية وطبيعة البيئة والإنتاج ، وتنوعت في داخلها جميع المؤثرات الخارجية الحديثة ، لينتج عنها في النهاية - عبر عمليات التطوير والإحلال - زي شعبي يلائم احتياجات كل بيئة على حدة .

نقسم مصر جغرافيا ، منذ أقدم العصور إلى قسمين أساسيين ، هما الوجه البحري أو دلتا نهر النيل - والوجه القبلي أو الصعيد . وتحتل القاهرة - العاصمة - موقعا متميزا ، حيث تقع عند ملتقى القسمين معا ،

(١) هناك فارق دلالي بين الأزياء والملابس ، فالملابس هي كل ما يلبس ، أما الزي فهو هيئة الملابس أي شكلها الخارجي . ونحن نطلق هنا كلمة «الزي» للتعبير عن سمة من الثياب أو الأروية الخارجية التي تميز سكان هذه الجماعة أو تلك ، وتكونت أساط أغطية الرأس والأحذية والأحزمة . الخ ، وننوه هنا أيضا إلى أن كلمة الثوب تطلق على الرداء الخارجي والثياب تعني الملابس بصفة عامة





(١) الساحل الشمالي الغربي - في الشمال .

(٢) واحات الصحراء الغربية في الجنوب وتشمل :

أ- الواحات البحرية

ب- واحة سيوة .

ج- الواحات الداخلة .

د- الواحات الخارجة .

هـ- واحة الغرارة .

سادما : منطقة الصحراء الشرقية تنقسم إلى :

(١) منطقة العايدة في الشمال .

(٢) منطقة الشارية في الجنوب .

سابعا : منطقة النوبة وتشمل مجموعات :

(١) الكوز .

(٢) العرب

(٣) الفادحا

ثامنا : منطقة سيناء وتشمل :

(١) شمال سيناء .

(٢) جنوب سيناء .

وإذا تحاورنا الوظائف الحيوية الأساسية للملاسل ، نجد أنها لا تقوم على مجرد اللوق والخلمات التي تصنع منها ، لكن أنماطها وهياكلها وألوانها وزخارفها ، إنما هي استجابة لأعراق الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التي نشأوا عليها . كما أن الأزياء تتأثر بالوحي الساجية وتغير بالموثرات الموسمية ، فهي تختلف إلى حد كبير في المناطق الشمالية المعتدلة عنها في المناطق الجنوبية أو الصحراوية الحارة ، وتختلف الأزياء الصيفية عن الأزياء الخاصة بالشتاء ، وتمايز الأزياء كذلك وفق مراحل العمر المختلفة ، كما تؤثر عليها الحالة الاقتصادية .

وبذلك نفسر هذا الاختلاف والتنوع في أنماط الأزياء بين تلك البئات الثقافية المتنوعة .

وقبل أن نبدأ في رصد الظواهر المميزة للزى الشعبي في كل منطقة من المناطق المشار إليها على حدة ، نود أن نلفت الإنباء إلى بعض الملاحظات العامة التي استخلصناها من دراستنا للأزياء الشعبية في مصر :

١- يرتبط استمرار العنصر الأصيل والموروث في الزى الشعبي ، إلى حد بعيد ، بمدى عزلة المكان عن عوامل التأثير الخارجي ، مثل منطقة سيوة والبارية وسياه ، مقارنة بالقاهرة ودلتا وادي النيل والإسكندرية .

٢- هناك نوع من التأثير المتبادل بين ما هو محلي وموروث وما هو خارجي ودخيل وخاصة في المناطق الواقعة في أطراف البلاد وذلك بحكم تحاورها وارتباطها ، مثل مطقةي النوبة والبارية اللتين تمتدان جنوبا إلى جمهورية السودان . وهناك علاقة تحاور مكاني

بين أهالي الساحل الشمالي الغربي في كل من مصر ولي وتوحد هذه العلاقة نفسها بين أهالي سياه وسكان جنوب فلسطين والأردن والسعودية . ومثل هذا التأثير المتبادل ينمض عن المدى التاريخي ما يمكن تسميته بالمزج الثقافي .

٣- للأزياء الشعبية لغة إشارية معينة يفهمها الجميع . وقد نفا الأزياء في حالات كثيرة عن تفاصيل دقيقة ، وخاصة بين الجماعة الواحدة . ففي سياه مثلا تطرز الفتاة الملاء أجراء ثوبها باللون الأزرق على عكس المتزوجات اللاتي يستخد اللون الأحمر في التطريز . كما يختلف ( الخمار ) أو ( البرق ) الذي ترتديه سيدات كل قبيلة في سيناء عن ( برقع ) السيدات القبائل الأخرى .

وفي النوبة يتميز رجال الكوز ، باستعمال طواق مطر بوحداث زخرفية ملونة ، أما أغطية الرأس لرجال الفادجا ، في العملة الضخمة ، وهي عبارة عن قطعة من قماش الفوال الأبيض الخفيف ، يصل طولها إلى خمسة أمتار ، ترم وتلف على الرأس فوق طاقة قد تكون بيضاء أو ملونة . وتنفرد نسا الأشراف (١) في محافظة قا بارتداء ملاء ذات مربعات زرقاء على خلفية رمادية . ويستخدم اللون الأخضر كثير من المشايخ ورجال الطرق الصوفية ، وخاصة للعمائم (٢) . أما الأطفال الذين يصابون بمرض الحصبة ، فيرتدون ملابس حمراء اللون . وفي واحة سيوة ترتدي العروس في اليوم الأول للعرس ثوبا أسود اللون ، ثم تبدله بأخر على نفس النمط اللون الأبيض وذلك في اليوم الثالث للعرس ، تيمنا بالحياة الجديدة التي هي مقبلة عليها . وهكذا تدل الأزياء أو ألوانها أو أنماطها أو تفاصيلها على من يرتديها .

٤- وبالرغم من أن لكل بيئة ثقافية رموزها ودلالاتها الخاصة إلا أننا نجد أنها تتفق جميعا في أن الألوان الزاهية هي ألوان البهجة كما أنهم يتفقون في أن اللون الأسود للحداد ، واللون الأبيض للزفاف وختان الأولاد وأعيادهم ، وملابس الإحرام للحج . كما أن هذا اللون تصنع منه الأكفان (٣) .

٥- قد تطرا بعض التغيرات في الزى الشعبي بدخول خامات جديدة مثل الألياف الصناعية Polyester وغالبا ما تفرس تلك الخامات وحدات زخرفية بعينها ، كما قد تفرس شكل التصميم ، لكن في حدود الإطار المألوف . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ففي منطقة سياه ، وخاصة في مدينة العريش ، استبدلت بعض السيدات

(٢) الذين يتسبون إلى النبي صلى الله عليه وسلم

(٣) بدأ هذا التقليد في مصر السلطان شعبان - عام ٧٧٢ هجرية ، حينما أمر الأشراف من صلاة النبي عليه الصلاة والسلام بنيت قطعة من القماش الأخضر على صامتهم ، ثم أصبحت العمامة كلها من اللون الأخضر ، وقد استمر هذا التقليد حتى الآن وخاصة في الريف .

تتجه التقليدية المحاكاة من خامة القطن الأسود ، والمطرزة بوحداث متوارثة ومألوفة ، من الخيوط الحريرية الملونة ، بأخرى مصنوعة من الألياف الصناعية Polyester ومطرزة بوحداث تختلف عن تلك المتعارف عليها . ونعتقد أن طبيعة الخامات الملاء ، وبذلك طريقة التطريز الآلية « بالمكة » ، هي التي أوجدت مع غيرها من العوامل ، تلك الوحدات الزخرفية المستحدثة .

وهناك بعض بدويات الشرق ، من سكان محافظة الشرقية ، وحدة اللاتي يعمل أزواجهن أو أقاربهن في « دول البنول » ، استعصر عن تطريز أثوابهن بالوحداث الزخرفية الملونة ، بأقمشة حخرة من القطنية المقصبة بسلوك ملونة وزهية أو فضية ، ونلاحظ مع ذلك احتفاظهن بالشكل الخارجي والإطار العام للزى : الحزام الأحمر - الحمار - والقنعة الخارجية . غير أن الخمار قد استبدل في بعض الأحيان « بلباس » من القماش الأسود الخفيف . أما ثوب فقد أدخلت على تصميمه بعض التعديلات ، فأصبح يضيق عند الحصر « الوسط » بماتلاتم وطبيعة الخامات الحديدية .

وكما حدث في الواحات البحرية أن استبدلت وحدات التطريز شعبية والمعروفة التي كان يتم تطريزها على الثياب ، وكانت تستخدم فيها الخيوط الحمراء ، وتطرز على خامات القطن الذي يتميز بلمس Texture خشن بقطع جاهزة من « التل » أو الشرائط المنمقة ، فقد استخدمت فيما بعد الألياف الصناعية أو القطنية ذات الورق في حياكة هذه الثياب .

ونلاحظ التغير في التصميم ، عندما حل القماش المنسوج آليا محل « المقاطع » المحددة الطول والعرض ، ومثال ذلك « البردة » التي كانت تنسج « كمقطع » واحد على النول البدوي ، وقد اضطرت النساء لوصلها في عدة مواضع ليتلاءم عرضها مع العرض المألوف .

٦- عالما ما يلح الإنسان الشعبي لخلق عالم أكثر بهجة ، بدلًا من محاكاة واقعه الذي قد يتميز بالجفاف والدليل على ذلك هو ميل

(٤) الملاحظ أن المناسبات التي تستخدم فيها الملابس بيضاء اللون تدرج حسب ما عرف بالمرحلة الانتقالية في حياة الإنسان Rite de passage مثل ( الميلاد - السعد - الحاد - الرفاف - الحج - الوفاة ) .

(٥) يبر الأستاذ سعد الحادم في كتابه « الأزياء الشعبية - المكتبة الثقافية » من ٨٧- بين الجلباب البدوي والأفريقي قائلا : الجلباب الشعبي في صورته الأصلية ليس له باقة ولا أكمام أسود وهو ما يطلق عليه « جلباب بدلي » أما الجلباب الإفريقي فقد تأثر بطريقة تفصيله بطريقة قصان النوم الرجالي التي كانت تستخدم في أوروبا في القرن الماضي ، حيث يتنهي كمام بأساور ، وتضاف إلى فتحة العنق بقعة مصرية إلى الصدر ويصل بأزوار .

(٦) يطلق عليها باللغة العلمية « دكة » ولا زال يستخدمها سكان الأرياف في الشتا والصيف أيضا البدو . وهناك قلة من سكان الأحياء الشعبية في المدن لا زالوا يستخدمونها إلا أن الغالبية اتجهوا لاستخدام « الأسك » بدلا منها .

البدويات لاستخدام الكثير من الزخارف وتطريز أثوابهن السوداء ، بالألوان الزاهية ، أو ما نشاهد من نقوش على الأحذية المصنوعة من الجلد والأمشاط الخشبية عند قبائل الشارية

## المنطقة الثقافية الأولى

### القاهرة

أصبحت مدينة القاهرة ، شأن عواصم كثيرة في العالم ، تحوى العديد من الأزياء التي يغلب عليها الطابع الأوروبي . ومن ناحية أخرى فهي ، باعتبارها النواة والعصب لكل أقاليم مصر ، تنوع جميع العناصر المحلية الوافدة ، ولهذه الأسباب ، لم تعد الأزياء التقليدية باقية إلا في بعض الأحياء الشعبية في القاهرة .

ويسرى هذا القول على مدينة الإسكندرية ثم المدن الكبرى الأخرى بدرجات متفاوتة .

### أزياء الرجال :

يوجد الآن في أحياء القاهرة الشعبية صورة منعقدة من أزياء الرجال وهي إما جلباب فضفاض له فتحة عنق مستديرة تبدأ من منتصفها فتحة طويلة أمامية تمتد إلى أسفل حتى نهاية الصدر ، حوافها موشاة « بقطان » ، كما أن لها « سبالتان » . وهذا الجلباب ، وهو ما يعرف « بالجلباب البدلي » . ومع هذا الجلباب ، يلبس الرجال غطاء للرأس عبارة عن طاقة من الصوف المضغوط « لبدة » قد تلف حولها عمامة ، ويوضع شال من الصوف أو لامة من الحرير حول الرقبة

وقد يكون الزى عبارة عن جلباب إفريقي (٥) من القطن المقلم أو السادة ، بياقة أو نصف ياقة وأساور في نهاية الكمين . ويلبس الرجل مع هذا الجلباب طاقة من نفس قماش الجلباب ، تكون لها في بعض الأحيان حافة خارجية مشية تحيط بها تسمى « حيطه » ، أو طاقة بيضاء من قماش السويلين أو الدبلان أو طاقة شيكة . وهناك من يرتدى على ملابسه « المعطف » وخاصة في فصل الشتاء ، ويلبس معه للرأس « لبدة » أو عمامة . وما زال بعض كبار السن يفضلون لبس « الطربوش » ، إلا أنهم قلة قليلة .

أما رجال الدين وبعض رجال المهن الخاصة فيرتدون « الجبة » والقطن والشال والعمامة .

وحتى أوائل هذا القرن كان لكل فئة من الفئات زى تميز به ، فالحرفيون ( النحارون - الحدادون - النحاسون ... ) كانوا يرتدون أثناء العمل سروالا فضفاضاً من قماش « الدعور » أو « العبك » ، يشد حول الوسط « بكتة » (٦) طويلة من القماش أو الصوف المصروم ، ومعه قميص بأكمام طويلة ، ثم جلباب فضفاض بفتحة طويلة تنتهي أسفل الصدر ، ويتنطقون بأحزمة جلدية أو من القماش ، مما يجعل الجزء العلوي يأخذ شكل « عب » يتيح حركة سهلة للذراعين . وقد يعلق البعض - كالجارين مثلا - كيسا من الجلد أو القماش على أحزمتهم



لوضع الأدوات التي يستخدمونها في العمل . وهذا الزي كان يرتديه أيضا الباعة الحائلون . وكان أرباب بعض الحرف الأخرى - كصناع الفخار - الفواخريه ، و« الساجون » يكتفون أثناء العمل بارتداء السروال والقميص فقط .

وغطاء الرأس كان عبارة عن طاقية قد تُلَف حولها عصامة ، أما الأصلية فقد عرف منها أنواع عديدة ، مثل « المركوب » الذي كان يغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، و« المداس » أو « اللعة » التي نكسو القدم من الأمام دون الكعب وكان بعض الفقراء يستخدمون « القاقب » الخشبية التي كان يشيع استخدامها داخل المنازل أو في المساحد للوضوء .

أما زي طبقة الأثرياء « الأعيان » وكبار التجار وهو في الوقت نفسه زي المناسبات للطبقات المتوسطة فقد كان يتألف من جلباب بلدي من الصوف ، وكان يضاف له أحيانا « معطف » أو عاية Abaya وخاصة في فصل الشتاء . ويلبس على الرأس لدة Lebdab ذات أربعة أركان مطوية - أو طربوش Tarboush - أو عصامة . وحول العنق توضع شيلان من الصوف . أما في الصيف فتستبدل ملابس الشتاء بملابس صيفية من ( السكرونة ) وطاقية ( شيكة ) بيضاء خفيفة على الرأس ، كما يستبدل الشال المصنوع من الصوف بأخر من الحرير الأبيض أو الملون .

أما الأزياء الخاصة برجال الدين ورجال العلم والكنيسة والحائوتية فلم تتغير كثيرا فقد كانت ولا تزال تكون - بصورة عامة - من « الحبة » و« الفسطان » و« الكاكولة » و« الحزام » أو « الطرسوش » و« الشال » .

ويستعمل الميسرون من رجال الطبقات الشعبية « أولاد البلد » أحذية تغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، ولها كعب يرتفع عن الأرض قليلا ومسحوب عند قاعدته « كعب كباية » ، وتلبس في القدمين عن طريق « أسك » على كل من جانبيها بنح بعض الاتساع عند ارتدائها . ويسمى هذا الحذاء « كندرة » Kundurah وهناك نوع آخر يعرف « بالبنس » Banse يتميز باتساع فتحته وقصر كعبه .

وقد بدأ الكثير من الرجال منذ عشرينيات هذا القرن يتجهون إلى ارتداء الملابس الأوروبية (٧) .

(٧) المقصود بالملابس الأوروبية - البنطلون والقميص والجاكيت أو البلوفر في الشتاء . وفي القدمين الأحذية ذات الأربطة . ويرتدى بعض الرجال ، وخاصة رجال الورد ما يسمى بالمغربنة .

(٨) كانت الملابس الشائعة في هذا الوقت - للمرأة - تكون من قميص من القطن أو الحرير وسروال وثنيان ويلصق بالخصر ويستدل إلى القدمين من الأمام بأزوار ثم حزام وحشة وعليها الحبرة .

## أزياء السيدات :

بالرغم من التعدد الملحوظ في أنماط الأزياء التي ترتديها السيد في أحياء القاهرة الشعبية ، إلا أن الملامه « الملاية » Milaya أو السوداء ما زالت هي النمط الشائع والذي لا يزال مستمرا لزي « البلد » التقليدية .

كانت المرأة حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن ، ترتدى « ملايسها » (٨) عند الخروج « ملاية » سوداء سمكية تسمى « الحرير » Habara أو الإزار .

وكانت « حبرة » المتزوجات سوداء اللون عادة ، بخلاف « الفتيات » فقد كانت يفضاه اللون . وكانت المرأة تحب وجهها فيما « العيين » ب« برقع » أو « خمار » ، وقد كانت الحبرة تظهر المرأة ككتا ضخمة . وتدرجيا أدخلت بعض التعديلات على طريقة لبسها به يتلاءم مع ذوق المرأة الشعبية وطبيعتها ، فأصبحت « الملاية » تُلَف بإحكام حول الجسم وتُجمَع تحت الذراعين بحيث تكون أكثر تحديد لملامح الجسم ، ومن الجدير بالملاحظة أن « للملاية اللف » القاهرية أساليب وطرق لف تختلف من سيدة لأخرى ، كما تختلف باختلاف الأعمار . فالمرأة المسنة - على سبيل المثال - تحكم لفها حول وجهها وجسمها ثم تسك بطرفها من أسفل الوجه بحيث تغطي منطقة الصدر تماما . أما الشابات فيتركها لتهدل بدءا من الكتفين دون تغطية الرأس ... وهكذا .

أما البرقع الأبيض الذي كان يتدلى حتى القدمين ، فقد استبدل بأخر - أقصر - يصل إلى ما بعد الصدر فقط ، وهو أسود اللون - من نفس قماش الملاية أو من قماش خفيف أو شيكة ، تزينة « قصبة » على الأنف ، يطلق عليها البعض لفظة « عروسة » . وهذا النوع قلما نجده مستخدما الآن . لكن قد نلاحظ أن بعض السيدات وخاصة المتقدمات في السن يستخدمن جانبا من الطرحة السوداء « بيته » لتغطية الوجه .

و« الملاية اللف » القاهرية عبارة عن « مقطع » واحد أو « مقطعين » من قماش الكريشة الأسود اللامع ، يخاطان معا من طرفيها الجانبين ، ليتكون في النهاية مستطيل كبير يغطي المرأة رأسها إلى قدميها . وأشهر أنواع « الملايات اللف » تصنع في مدينة « دمياط » من قماش « الساتان الكريشة » اللامع ولها شراريب في أطرافها الجانبية ، وتعرف هذه الملاية في أحياء القاهرة الشعبية بـ « الدلوعة » .

وترتدى الملاية اللف أيضا نساء الأحياء الشعبية في مدينة الإسكندرية وبعض المدن مثل المصورة ودمياط وبور سعيد والسويس وبعض مدن الصعيد وتفضل بعض السيدات وخاصة نساء الطبقات الثرية استخدام رداء آخر بنفس المحم ويلبس بنفس الطريقة ، إلا أنه يصنع من الحرير الطبيعي ويسمى « الملس » Malass .

أما الملابس الداخلية للمرأة في أحياء القاهرة الشعبية فهي تكون من سروال و« قميص » من القطن ، وقد تستخدم بعض السيدات « شلت » لصدر « سوتيان » يصنع من قماثر القطن أو البابلون . ويرتدى المرأة جلبابا من نسج قطني مطبوع بوحداث ملونة باللون « زينة » وهذا الجلباب يكون عادة أسود اللون عند السيدات المتقدمات في السن . وقد لحات بعض الفتيات والسيدات إلى ارتداء البنطلون ، تحت ثيابهن ، وخاصة في الوقت الحالي .

يغطي النساء رؤسهن « المنديل » أبوأويه Mendil Be ويسمى « منديل » في مدينة الإسكندرية وما يحاورها من بلاد « مندوزة » Midawarah وهو مثل الشكل من الحرير ، حوافه الثلاث مشرولة ومرببة بقطع من الصوف أو الحرير و« الخرز » و« الترتز » . وقد ترتدى بعض السيدات ، وخاصة المتقدمات في السن « الطرحة » السوداء قبل الالتفاف « بالملاية » .

والأحذية التي تستعملها السيدات بسيطة الشكل تغطي القدمين من الأمام والخلف معا . وقد تكون بدون كعب أو بكعب للمناسبات . وهناك نوع آخر عبارة عن « ششب » يغطي مقدمة القدمين دون الكعب ، ويرتفع قليلا عن الأرض ، وهذا النوع يعرف « بالكنتله » والكنتله Katanila وهو لم يعد مستخدما .

## المنطقة الثقافية الثانية :

### الدلتا

حزاميا يطلق على المساحة التي يحدها فرع دمياط شرقا وفرع رشيد من الغرب ، اسم دلتا نهر النيل ، وتشمل محافظات القليوبية والمنيا والدقهلية وكفر الشيخ والبحيرة والشرقية .

وقل أن تناول بالوصف الزي الشعبي في هذه المنطقة يجدر أن نشير إلى أن مقصد هنا فلاحي هذه المحافظات فقط دون تناول صيادي « نغري المطة » على بحيرات الدلتا (٩) ، كما سنشتي القرى التي يعيش بها البدو وخاصة في محافظتي الشرقية والبحيرة .

وفي هذه الحالة يمكن القول بصفة عامة أن فلاحي هذه المناطق يعيشون تراثا مشتركا بحكم التقارب ووحدة العمل والمناخ والطبيعة المكنية المشتركة ، ورغم هذا فهناك ملامح معينة تميز ملابس سكان كل منطقة على حدة .

### أزياء الرجال :

نماز ملابس الفلاح في منطقة الدلتا ببساطتها الشديدة ، والحلاية هي الزي التقليدي له . وتحتها يرتدى الفلاح سروالا من القطن يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو واسع بصورة ملحوظة حيث ينبع له ذلك حركة سهلة أثناء العمل ، ويشد حول الوسط « نكة » ويرتدى الملاحون قميصا فضفاضا له أكمام طويلة وفتحة عنق

مستديرة . وقد يرتدى بدلا منه فائلة قطيفة ذات أكمام طويلة . ثم الصديري المقلم فاتح اللون أو السادة ، وهو مفتوح من الأمام - ويقفل بصف طويل من الأزرار المتحاورة (١٠) .

ويسمى الجلباب الذي يرتديه الفلاح « الجلباب البلدي » وهو يصنع من القطن أو الكتون ، ليرتدي أثناء عمله بالحقل وفي حياته اليومية ، أما في غير أوقات العمل ، وفي المناسبات ، فهو يلبس فوقه جلبابا آخر من الصوف لا يختلف في تصميمه عن القطني ، وقد يرتدى إلى جانب ذلك « عيامة » و« لامة » وقد يلبس « اللبنة » أو « العمامة » على الرأس (١١) .

ويتصف الجلباب بأن طوله يصل إلى القدمين ، وهو فضفاض وله أكمام طويلة تضيق بعد الكتفين ثم تسع عند نهايتها ، وفتحة الرقبة مستديرة ومفتوحة على الصدر بحيث تسمح برؤية الصديري بأزراره العديدة وخطوطه المميزة .

وأثناء العمل في الحقل ، يقلب الفلاح نهاية جلبابه الفضفاض ويربطه حول وسطه ، أو يترعه كلية ، وفي هذه الحالة يعمل مرتديا سرواله و« قميصه » فقط . أما غطاء الرأس أثناء العمل فهو عبارة عن طاقية من القطن أو الصوف المغزول والمنسوج يدويا ، وقد يحيط الطاقية بمنديل مربع به خطوط طويلة وعرضية ، يعقده من الأمام على جبهة ، وهذا المنديل يعرف « بالمنديل المحلاوي »

ويستعمل الفلاح حذاء من الجلد يسمى « مداس » Madas أو « بلغة » « Bulghah » يكسى القدم من الأمام فقط . وتشتهر مدينة « فاقوس » بالشرقية بصناعة أنواع جيدة منه .

## أزياء السيدات :

تتألف الملابس الداخلية لفلاحات الدلتا من قميص طويل بدون أكمام ، وسروال قد ينتهي من أسفل بـ « كورنيش » ، وغالبا ما يكون كلاهما من لون فاتح .

وتستخدم الفلاحة نوعين من الثياب ، أحدهما بسيط للمنزل والعمل وبالحقل ، والآخر للخروج والمناسبات . وتلبس الفلاحة في دارها جلبابا من القطن المنقوش باللون زاهية ، كماه طويلان ، ويصل

(٩) بحيرات الدلتا هي : المنزلة - البرلس - مربوط - أدكو .

(١٠) جرت العادة أن يلبس الفلاح عند الخروج عدة جلابيب بعضها فوق بعض على أن تكون الأخيرة هي الأجود من حيث المظهر والخامة ، وهي غالبا تصنع من الصوف حتى في أشهر الصيف . وقد يكون الدافع وراء ذلك هو التباهي بكثرة العدد كدلالة على الثراء ، أو لظروف صلبة حيث قد تقتضي بعض الحالات البيت خارج الدار . وفي هذه الحالة يستخدم الجلباب الداخلي للنوم (١١) حتى فترة الأربعينات ، كان الرجال يستخدمن أنواعا متعددة من الأربطة مثل الشبث والشش والزحبوط والدنية . . وقد حلت العيامة محلها جميعا





العامة واللبينة للرجال في منطقة الصعيد



الزى القلندي للرجال في منطقة الصعيد

وفي غير أوقات العمل ، يرتدى فلاح الصعيد جلبابا بلديا من الصوف وعليه عباءة . كما يلف حول عنقه شالا إما أن يكون من الصوف « تلفيحة » TALFihar أو من الحرير « لاسة » Lassaha وعلى الرأس يضع لبة تلف في معظم الأحيان بعمامة

واللدة عبارة عن طاقية من الصوف أو وبر الحمل المضغوط ، وهي إما أن تترك على شكلها الذي يشبه القبة ، أو يتم ضغطها في ثلاث أو أربع طبقات .

ومنذ جيل أو جيلين مضيا ، كان رجال الوجه القبلي وبخاصة المقراء يتميزون بارتداء « الزعوط » Zaabout على ملابسهم . والزعوط ثوب خارجي مصنوع ، يدويا ، من الصوف الخام بني اللون . وهو مستطيل الشكل وله أكمام مستقيمة تتعاهد عليه ، أما فتحة العنق فمثلثة الشكل واسعة تكشف عن الصدر حتى الوسط ، وقد احتفى هذا النوع من الثياب وحلت محله العباءة الشائعة - أيضا - عند فلاحى الوجه البحرى وسكان الأحياء الشعبية فى المدن - وهي من القماش الصوف ، وتحاك يدويا .

ويقابل هذا الزى ، وفى الفترة المشار إليها ، نمط آخر كان يشيع فى مناطق الصعيد الأدنى وخاصة « الفيوم » و « بنى سويف » ، كان هذا النمط أيضا يصنع من الصوف الخام ، مستطيل الشكل بدون أكمام ومفتوح طويلا من الأمام . كان هذا الطراز يسمى « شالة » (١٤) ، وقد انقرض تماما .

ونلاحظ بصفة عامة أن ملابس فلاحى الصعيد تجمع فيما بينها سمات مشتركة كما هو الحال عند فلاحى الدلتا ، إلا أن هناك تمايزا واضحا نلاحظه فى الملابس الخارجية وخاصة فى أزياء السيدات .

#### أزياء الرجال :

لا تختلف الملامح العامة التى تميز أزياء الفلاح فى صعيد مصر عن ملابس الفلاحين فى الدلتا - أو الوجه البحرى . وتكون ملابسه الداخلية من سروال واسع يشد حول الوسط « بتكة » ، وما يميزه وهو طوله الذى يصل إلى القدمين ، وقميص واسع له أكمام طويلة ، ويصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وله فتحة واسعة مستديرة حول العنق . وهاتان القطعتان من الملابس تصنعان من قماش « الدمور » السكرى اللون أو من الدبلان الأبيض . ثم صديرى وجلباب على نمط الجلباب الذى يستخدم فى الدلتا (١٥) .

#### (١٤) راجع ملابس فلاح الدلتا

(١٤) من الواضح أن هذا الزى ، ظل يستخدم لفترات طويلة فى هذه المنطقة منذ وصف الرحالة « بوركهارت » أثناء رحلته التى قام بها عام ١٨١٤ وقال إنه الزى الشائع عند رجال الصعيد منذ فترة طويلة . ولا زالت بعض العائلات تحتفظ به حاليا كذاكرة .

بدلا من الثوب الأسود القطيفة ثوبا آخر للمسابات وخارج المنزل عموما . ويصنع هذا الثوب من قماش « الملس » ويحاك بطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة حياكة الجلباب اللدى الرحالى ، ويتميز هذا الثوب بأكمامه الطويلة الواسعة حتى إنها تغطي الكفين ، ويستخدم معه كغطاء للرأس الطرحة السوداء المعتادة - التى تحيط بالوجه وتغطي منطقة الصدر ، أو العصابة السوداء التى تعقد خلف الرأس ، فتر منطقتا الصدر والوجه مكشوفين . وقد ترتدى فى بعض السيدات من هذا « الرقع » الأسود المزين بالعملات المذهبية أو الفضية . وقد بدأ استخدامه فى الوقت الحالى .

ومن الحدير بالذكر أن بعض فلاحات محافظة البحيرة يرتدين هذا الزى أيضا . وأحدية السيدات عبارة عن « شاشب » « شبهة » باللف الرحالى ، إلا أن كمونها أعلى قليلا ، كما أنها تكشف ، مقارنة باللف الرحالى ، عن جزء أكبر من مشط الرجل ، كما أن الكمب كله يتم مكشورا

#### المنطقة الثقافية الثالثة الصعيد

يمكن تحديد هذه المنطقة بالشريط الذى يبدأ من جنوب البحيرة ويمتد محاورا أو موازيا النيل إلى أسوان جنوبا ، شاملا محافظات بنى سويف والفيوم والمنيا وأسيوط وسوهاج وقنا ومحافظة أسوان باستثناء منطقة النوبة التى ستناولها كمنطقة ثقافية مستقلة

ملابس الحروح والمسابات للرجال من منطقة الدلتا



طول هذا الجلباب إلى القدمين . وقد يسمى « كورنيش » يلبس الأرض من الخلف - ويسمى هذا الثوب فى بعض مناطق الدلتا (١٦) بالثوب « الكشف »

وتعمل ثياب الفلاحات - عادة - إلى التكسيم فى منطقة الصدر ، ثم تنزل باتساع دون أن تضيق فى منطقة الوسط . وقد تعمل بها بعض الثياب « الكسر » للربة

ولا تختلف الحطوط الرئيسة للثياب الخارجية عن ثياب العمل أو المنزل إلا من حيث اللون الذى يكون غالبا أسود ، ونوع الحامة التى يصنع منها الثوب وتحظى أقمشة القطيفة اللامعة بتفصيل خاص لدى الفلاحات عموما فى ثياب المسابات ولدى نساء الأسر الميسورة الحال . وقد تضاف بعض الحليات فطرز مطقا « السقرة » والصدر ، بالحرز الملون والخياط اللامعة ، وقد يستعاض عن التطريز بشرائط من الحرير أو الساتان اللامع

وتستخدم القرويات مديبل الرأس المثلث الشكل المعروف فى المدن باسم « المديبل أبوأوية » . وله عدمن عدة أسماء مثل « الحردة » « القمطة » Kamtab والمدورة Midawarah وترتدى السيدات أيضا على رؤوسهن « الطرح الحريرية » والشيلان القطيعة الملونة أو الشيلان الحرير

وتتميز فلاحات محافظة الشرقية مزي خاص . فهن يستخدمن

ثوب للحروح للسيدات من منطقة الدلتا







نمط والعامة رى الصيادين فى همر أوقات العمل

نعوض قصر الثياب ، ويتعلمن أحذية بسيطة الشكل تغطى القدمين من الأمام والخلف معا ، أو تكشف عن الكعبين

#### المنطقة الثقافية الرابعة

#### صيادو المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا

يتميز الزى الرجالي للصيادين بشكل واضح عن الأزياء الشائعة فى جمهورية مصر . إلا أنه يشابه شكل عام بين صيادى سواحل البحر الأبيض المتوسط المصرية مثل الإسكندرية ورشيد ومرسى مطروح ، وصيادى القرى المطلة على بحيرات المنزلة والبرلس ومربوط وإدكو

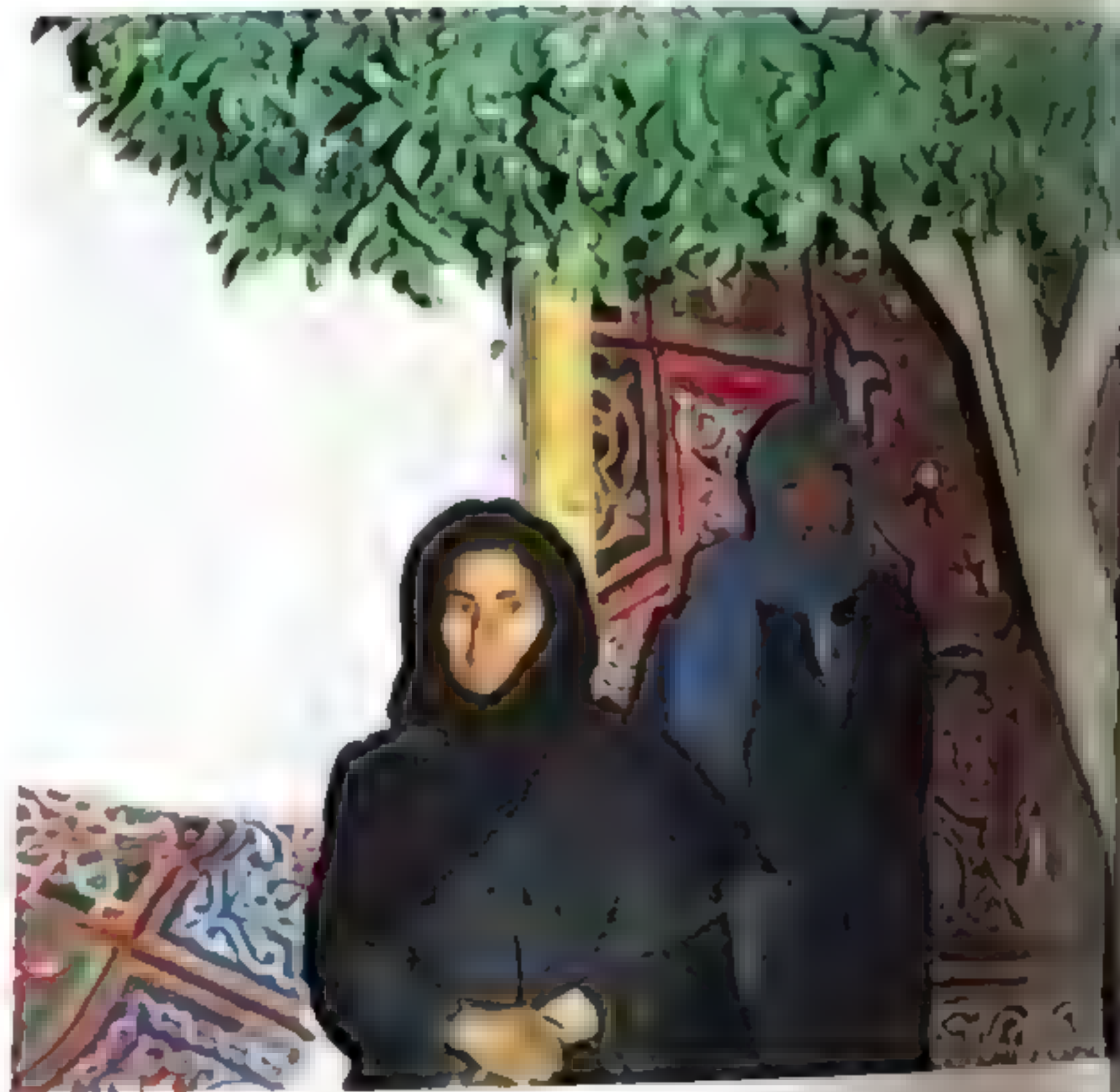
#### أزياء الرجال

يتكون زى الصيادين فى المناطق المشار إليها من سروال من القطن ، أسود ، واسع ، به «سيالنان» ، قد يؤتى عند حافتها ببعض الوحدات الزخرفية ، يشد حول الوسط بـ «تكة» ، ويضيق عند أسفل الساقين وينتهي بأساور ثقيل بأزرار . ويرتدى الصياد «فانلة» من القطن بأكمام طويلة ، ذات رقبة عالية غالبا ، ومن حيث اللون فهى



اللمحة الصوف يستخدمها الرجال

فى معظم أنحاء ودى سن



ويتميز أهل الصعيد باستخدام المعامات الكبيرة كما يتميرون بالمصى وهم يعتبرونها جزءا مكتملا لربهم وشخصيتهم . والمصى لها أشكال متعددة ، تختص كل منها بمسألة معينة ، فعصا الشيخ تختلف عن عصا الشاب ، كما أن هناك عصا للدواب وعصا للحراك ، وأخرى للتحطيب<sup>(١٥)</sup> وأغبرها يحملها العريس . وتسمى العصا الغليظة عديم الشومة .

ويتعل الرجال فى الصعيد «البلع» المعروفة فى الدلتا ، وقديما كانوا يتعلمون نوعا من الأحذية تصنع من جلد رقيق وتسمى «ملحة»

#### أزياء السيدات

تتكون الثياب الداخلية للسيدات فى الوجه القبلى من سروال طويل إلى ما بعد الركبتين ، وقميص ، وهما يصنعان من أنسجة قطية ألوانها فاتحة

وتشابه الثياب التى ترتديها النساء فى المنزل ، من ناحية التصميم ، فى معظم أقاليم الوجه القبلى ، وهى تميل إلى التكسيم فى منطقة الوسط . ويتميز أكمامها بكشكشة عند الكتفين ثم تتحد حتى الرسغين معرض يقل تدريجيا . ويصل طول الثوب إلى منتصف الساق تقريبا

أما الملابس التى ترتدى خارج المنزل فهى تتكون من حرايس ، الأول عبارة عن ثوب أسود ترتديه المرأة على ثوبها المنزل ، وهو لا يختلف عنه ، من ناحية التصميم ، إلا فى مظهرين هما إسا والأقصر وما يحاورهما من قرى . فترتدى نساء إسا ثيابا تشبه «الحلاب البلدى» ، طويلة إلى القدمين ، سوداء اللون تسمى «القفتان» Koftan أما نساء الأقصر وما حولها فيرتدين نوعا مميزا من الثياب ، أسود اللون ، مستطيل الشكل ، مفتوح طويلا من جانبه الأيسر ، بدون أكمام ، فتظهر أكمام الثوب الداخلى . وله فتحة عن مستديرة واسعة ومفتوحة من منتصفها حتى الصدر . ويعرف هذا الثوب بـ «الحبة» Gebba.

وقد اشتهرت بعض مدن الصعيد مثل أسيوط وأحميم وسوهاج والأقصر بوع متميز من التطريز بواسطة سلوك فضية أو ذهبية ، تشكل منها وحدات زخرفية على الأثواب والطرح . ويعرف هذا النوع «بالنلى»

أما الجزء الثانى من ملابس الخروج فهو الرداء الخارجى الذى

يغطى جسم المرأة من رأسها إلى قدميها

وإذا استعرضنا بعض مناطق الصعيد بدءا من اليوم وانتهاء بأسوان ، نلاحظ أنواعا متعددة من هذه الأردية الخارجية ، فى منطقة اليوم تستخدم النساء «الملاية اللف» القاهرية أو «الملس» الحريرى المستطيل الشكل . وفى بنى سويف والمينا ترتدى النساء «الملس» أيضا إلى جانب رداء آخر متميز يأخذ شكل نصف دائرة ويسمى «شفة» ، Shug - gha وتستخدم الردة<sup>(١٦)</sup> فى مناطق أسيوط وسوهاج وقا وهى تنسج يدويا من الصوف الأسود . وهناك أيضا «الحبرة»<sup>(١٧)</sup> Haba - ra وهى من الحرير أو القطن تنسج فى بعض مناطق الصعيد على أنوال يدوية كمقطع واحد . ويوجد منها أنواع متعددة مثل الأسود السادة ، أو المحدد بحواشٍ بفسجية ، وترتديه المسات ، وأحر حافته حمراء للسيدات المتزوجات حديثا . ويتميز نساء الأشراف بالملاية ذات المربعات الرقاع على خلفية رمادية

ومعظم النساء اتجهن لارتداء الملاية اللف الكريشة المعروفة فى القاهرة . أما النوع الأحدث والأكثر شيوعا ، وخاصة فى مدن الصعيد فهو عبارة عن ملاية من قماش الساتان القطنى اللامع . عليها رسوم لأهله من السج غير اللامع «المطفى» ويعرف هذا النوع باسم «أوهلال»<sup>(١٨)</sup> .

وتصيف النساء عند خروجهن من الدار جوارب سوداء سميكة ،

(١٥) رصعة شمية شائعة فى الصعيد تستخدم فيها المصى

(١٦) مارالت تتجها بعض المناطق فى الصعيد مثل نصح البحيرة مركز إدكو

(١٧) تتجها إسا وتغادة

(١٨) تنسج هذه الملاية فى مصانع كمر الدوار خصيصا لساء الصعيد





غطاء الرأس لبنة من الساحل الشمالى

## المنطقة الثقافية الخامسة :

### الصحراء الغربية

تنقسم الصحراء الغربية - كما أشرنا في المقدمة - الى قسمين متمايزين :

- ١ - الساحل - فى الشمال
- ٢ - الواحات - فى الجنوب .

#### ١ - الساحل الشمالى الغربى

يقصد به ذلك الشريط الموازى للبحر الأبيض المتوسط ، والذي يبدأ من العامرية شرقا ، ويمر بكنج مريوط ، برج العرب ، بهيج ، الحمام ، العلمين ، ميدى برانى مرسى مطروح ثم ينتهى عند السلوم غربا .

ويسكن هذه المنطقة الكثير من القبائل البدوية ، أشهرها قبائل أولاد على . وهناك جزء من هؤلاء السكان مستقر ويعمل بالزراعة ، وجزء آخر يعمل بالرعى ، وهم البدو الرحل الذين يجوبون أنحاء الصحراء طوال العام بحثا عن المراعى الصالحة . ويربط بين سكان الساحل الشمالى الغربى وامتداداته الغربية علاقات الجوار المتعددة الجوانب ونذكر منها بصفة خاصة ما يتعلق بالمعتقدات والأزياء .

#### أزياء الرجال :

يرتدى رجال منطقة الساحل الشمالى الغربى ملابس بسيطة تتكون من سروال داخلى أضيق مقارنا بسروال أهالى وادى النيل والصيداين ، ويشد حول الوسط « بنكة » - من صوف الأغنام المبروم - ويصل طول هذا السروال الى القدمين وينتهى بأسورة قد تبرز بعض الوحدات القليلة . وفى فصل الصيف يرتدى الرجال فائلة من القطن وتكون هذه الفائلة من الصوف فى فصل الشتاء . وهى بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة مفتوحة من الأمام - عند المتصف - وتقل بأربعة أزرار . كما يرتدى الرجال جلبابا أبيض اللون ، أكمامه متوسطة الاتساع ومستقيمة ، له فتحة مستديرة للعنق تحيط بها ياقة أو نصف ياقة ، ولا يغطى الجلباب القدمين فطولهم محدد بحيث يظهر الطرف السفلى من السروال . ويسمى أهالى الساحل الشمالى الغربى هذا الجلباب « القفطان » .

ويتحيز بدو الساحل الشمالى الغربى بارتداء « الصديرى » على ملابسهم - وهو يختلف عن الصديرى الداخلى فى أنه يكون من لون أزرق أو أبيض - أو قد يكون أسود ، ويصنع من قماش الصوف أو الجوخ ، بدون أزرار ، وقد يزين صدره بعض الوحدات الزخرفية البسيطة ويسمى « صديرة » Sadria .

وفى المناسبات يضيف الرجل رداء طويلا ، يصل طوله الى خمسة أمتار ، وهو ينسج بدويا من صوف الحوالى<sup>(١٨)</sup> الخفيف ، وقد

تكون إما سوداء اللون أو زرقاء ، وقد تكون من لون فاتح ، وعليها صديرى فاتح يزر على طوله من الأمام بأزرار عديدة . أما صيادو مورسجد فقد كانوا ينفردون بزى خاص للعمل يسمى « فوطه » وهو عبارة عن قطعة من القماش « النمر » أو العبك طولها حوالى مترين ، تلف حول الوسط وتثنى على الجانب فى شكل عقلة . وقد ندر استخدام هذا الزى فى الوقت الحالى ، واستبدل بسروال<sup>(١٩)</sup> أبيض يصل طوله الى ما فوق الركبتين .

ويستخدم الصيادون أثناء العمل « اليرابط » المصنوعة من القماش الأبيض كأغطية للرأس . وقد يستخدمون عمام بيضاء أو شيلان تلف حول الرأس .

ويرتدى الصياد فى غير أوقات العمل « القفطان » Koftan . وهو جلباب طويل الى القدمين ، بأكمام طويلة مستقيمة متوسطة الاتساع وبدون أساور . وتحيط بفتحة العنق ياقة أو نصف ياقة . وهى مفتوحة من الأمام حتى أسفل الصدر وتقل بأزرار .

ومع هذا الجلباب يغطى رأسه بعمامة من القوال الأبيض أو شال يلف بطريقة العمامة . ويستعمل نوعا من الأحذية تغطى كل القدمين حتى موضع « الكاحلين » - نصف رقة - لها أمتك على كل من جانبيها بدلا من الرباط حتى يسهل لبسها ، ولها كذلك كعب - مرتفع قليلا - « كباية » .. ويسمى هذا الحذاء « الكندرة » .

#### أزياء السيدات :

ترتدى النساء الملامة السوداء المضلعة على ثوب متوسط الطول ، بوسط ضيق ، ويتزل باتساع أو « كشكشة » ، وبأكمام طويلة متوسطة الاتساع .

وتستخدم النساء المسنات الألوان الداكنة - أما الشابات فيفضلن الألوان الزاهية اللون .

وعلى الرأس منديلا مثلث الشكل ، هو « المنديل أبوأوبه » - أو المدورة - وعليه طرحة من الحرير سوداء اللون غالبا . وكانت النساء تستخدم الرقع الكريشة السوداء القصبة الذهبية على الأنف ، ثم الليشة . وقد اختفت هاتان القطعتان - أما فى القدمين فيتعلن أحذية بسيطة من الجلد بدون كعب - أو بكعب وخلخال بأبزيم . وذلك فى المناسبات .

(١٨) الأقماع الصغيرة التى يبلغ صهرها عاما ، أو حولا واحدا - ١٢ شهرا تقريبا - ويحيز صوف هذه الحوالى بالعمرة الشديدة .

(١٩) يسمى « لبس » بالعمية .

#### أزياء النساء :

ترتدى المرأة البدوية فى الساحل الشمالى الغربى ثوبا من القماش الزاهى اللون ، مشجرا أو سادة ، طويلا الى القدمين ، له أكمام واسعة الى حد ما ، ويسمى « القفطان » Koftan . ثم تلف حول وسطها حزاما عريضا من الصوف الأحمر أو القرمزى ، تستبدله فى بعض الأحيان بلإشارب مربع تعقده من الأمام .

وتستخدم البدويات فى الساحل الشمالى الغربى نوعا مميزا من الأحذية ذات الرقبة ، تقل من الأمام برياط ، وهى تصنع بدويا من الشامواه البيج المعطرز بالوحدات الزخرفية الهندسية بخيوط ملونة . Bullghah Gattashi ويسمى هذا الحذاء « البلغة الجطاشى »

أما السيدات المتقدمات فى السن فاثوابهن من القطن الأسود ،

يستورد من ليبيا . ويسمى هذا الرداء « جارد » Jarid ويرتديه عادة المتقدمون فى السن حيث يحيطون به أجسامهم فى عدة لفات ، ومعه غطاء للرأس عبارة عن طربوش أحمر قرمزي بدون « زر » هو « الشنة » Shinna وهم يستوردون هذا الطربوش من ليبيا أيضا . وقد يرتدى الرجال « العمامة » .

أما الشباب فيرتدون فى المناسبات « عباءة » وغطاء بسيطا للرأس عبارة عن مربع من القماش القطنى الخفيف ، أبيض اللون يطوى فى شكل مثلث ، ويوضع سائبا على الرأس ويسمى « صمادة » Sumadah

والأحذية التقليدية لبدو الساحل الشمالى الغربى تسمى « بلغة » تصنع بدويا من الشامواه أو الجلد المقلوب الأصفر اللون ، ويسمى صامها « الخرزاتى » وهى أقرب للحذاء منها للبلغة الفلاحى . وقد قل استخدام هذا النوع من النعال فى الوقت الحالى<sup>(١٩)</sup> .

(١٩) مازالت تصنع فى مدينة مرسى مطروح ومركز الحمام .





زى وحلى فتيات من واحة سيوة



رى العجبة البومة لساء واحة سيوة

رى العرس لساء فى واحة سيوة



**ازياء الرجال**  
لا تختلف ملابس الرجال فى الواحات البحرية عن مثيلاتها فى وادى النيل ، إلا أن التميز الوحيد هو استخدام اللون الأبيض فى قمائش الحلابيل والطوائى التى قد تكون مطرزة باللون الأبيض أيضا

**ازياء السيدات :**  
لا تختلف الملابس الداخلية ، وملابس العمل والمترل لسيدات الواحات البحرية عن ملابس فلاحات وادى النيل .

أما وجه التميز فهو فى الثوب التقليدى - الذى يستخدم فى الخروج - وفى المناسبات عموما ، ويسمى هذا الثوب « ثوب الشيل »<sup>(٢٠)</sup> ، ذلك أن فتيات الواحة يبدأن فى إعداده منذ الصغر ويحتفظن به ليوم العرس ثم يستخدم بعد الزواج فى المناسبات وعند الخروج من المنزل عموما .

ويطلق على هذا الثوب أيضا « ثوب مخيط » وهو من قمائش القطن الأسود ، طويل إلى القدمين ، وله أكمام طويلة مطرزة عليها - بالإضافة للصدر والذيل - صفوف من الوحدات الهندسية المشغولة بالخياط الملونة التى يميل لونها إلى الأحمر ومشتقاته . ويسمى الثوب عادة باسم الوحدة الزخرفية المشغولة عليه مثل - « المطوره » و « المريجة » و « الدحرج » .

وقد تضاف على أبعاد متفرقة بعض العملات الفضية أو المذهبة . كما تتميز الثياب التقليدية بوجود « شرابتين » من الحرير الملون عند طرفى الكتفين .

وقد تُفضّل بعض السيدات ارتداء ثياب من القطيفة السوداء لا تختلف فى تصميمها عن تصميم الثوب التقليدى إلا أنه خال من

وهن أكثر تمسكا بلبس الحزام<sup>(٢١)</sup> التقليدى الأحمر الذى يسمى « حزم » - وهذا الحزام طويل جدا يصل طوله إلى ثلاثة أمتار ، له شرابيب فى أحد طرفيه ، ويلف حول الوسط عدة لفات ويشك من الأمام

وتغطى الفتاة رأسها بإيشارب ملون ، فإذا ماتزوجت فهي تبدأ فى ارتداء طرحة سوداء اللون ، تتلم بطرفها إذا صادفت أحد الأعراب . وقد تستخدم « عصبة » مربعة الشكل من الحرير الأسود ، ملونة فى حوافها بالكوان حمراء وصفراء وينسجبة وتركواز تعقدها خلف رأسها .

## ٢ - الواحات

تنتشر على مساحات شاسعة ومتباعدة - فى الجزء الجنوبي من صحراء مصر الغربية - بعيدا عن الساحل والوادي - مجموعة من الواحات ، أشهرها الواحات البحرية وصيوة والخارجة والداخلة والغرافة .

وإذا استعرضنا الملابس التى يرتديها أهالى هذه الواحات ، نجد أنماطا مختلفة ومتنوعة ، وذلك بحكم التفاوت فى درجة العزلة التى يحلده موقع كل واحة على حدة ، ومدى الارتباط بمناطق ثقافية فى وادى النيل من فى حد ذاتها متنوعة ومتمايزة . فواحة سيوة ترتبط جغرافيا بمنطقة الساحل الشمالى الغربى والحدود الشرقية الليبية ، والواحات البحرية ترتبط بمنطقة وادى النيل بحكم قربها من محافظات الصعيد الأدنى ، أما الواحات الخارجة والداخلة فهما قريتان من مناطق الصعيد الأوسط والأقصى . وعلى الرغم من ذلك فقد نجد بعض التشابه الذى تعلبه العوامل التى تتعلق بالبيئة والمناخ ونسب الانتاج ، فضلا عن ارتباط هذه الواحات جميعا ببعضها البعض عن طريق دروب بالصحراء .

## أ - الواحات البحرية

تتبع اداريا محافظة الجيزة ، ويعمل سكانها بالزراعة . . . وهى تعتبر أقرب الواحات لوادى النيل ، وربما كان ذلك سببا لما نجده من تنوع فى أنماط الزى وخاصة زى النساء ، بالقياس إلى سكان واحة سيوة مثلا . فجانب الزى التقليدى للواحة ، ظهرت بعض الأنماط الأخرى مثل الزى الشائع فى وادى النيل ، كما أن بعض السيدات استعاضن عن التطريز اليدوى بوضع بعض الحلقات الجاهزة من قمائش « بالنلى » التى اشتهرت به بعض مناطق الصعيد .

( ٢٠ ) يقال : إن لهذا النوع من الأعرسة فوائد متعددة ، فهو يشد عضلات الوسط أثناء العمل ، كما أنه يحس هذا الجزء الحساس من الجسم من برد الصحراء القارس ليلا

( ٢١ ) « شيل » كلمة عربية تدل على الترك أو الحمل ، كما تدل على الاحتفاظ والمحافظة والحفظ وعبرة « ثوب الشيل » مأخوذة منها



غطاء الرأس للرجال فى الواحات البحرية





وحدة الطريز الأساسية على ثوب العرس

من سبوة وهي تحاكي أشعة الشمس

وحدة زخرفية على هيئة زهور ثلاثية الأوراق ومثلثات  
على طراز ثوب من منطقة أسوان







الزى التقليدى للمرأة فى الساحل الشمالى

التطريز وقد يفضلن كذلك استخدام الأحزمة الحريرية أو المصنوعة من القطيفة كأغطية للرأس ولا تستخدم نساء الواحات البحرية مناديل الرأس أو العصا ، فقد جرت العادة على أن يغطين رءوسهن - مباشرة - بطرحة سوداء من القطن الخفيف أو الحرير ، طولها نحو مترين وتتميز بحوامها الأربع المسوجة أو « المحبوكة » بالصوف الدقيق القرمزى اللون وتسمى « الحكة » .

### ب - واحة سيوة

تتبع واحة سيوة إداريا محافظة مرسى مطروح ، وهى تفرد بطابع خاص ومميز ، ومن المعروف أن سكان هذه الواحة ينتمون إلى أصول بربرية<sup>(٢٢)</sup> ولهم لغة قومية خاصة إلى جانب العربية ، كما أن لهم عادات موروثية متميزة ما زلنا نلمس تأثيراتها المستمرة إلى الآن وخاصة فيما يتعلق بالزى

### زى الرجال

يتكون زى الرجال من قميص من القطن الأبيض يصل طوله إلى ما بعد الركبة . وهو مفتوح طويلا عند نهاية جانيه ، وله أكمام طويلة وواسعة إلى حد ما ، وتحت سروال أبيض اللون يصل إلى أعلى القدمين بقليل . ويستخدم هذا الزى أثناء العمل وفى فصل الصيف ، أما فى الشتاء فتضاف « الجبة » ، وهى رداء مستطيل الشكل بدون أكمام ، تُسح يدويا من الصوف الخشن الكرى اللون وبها خطوط أفقية حمراء وخضراء ، ولها فتحة عتق مربعة الشكل . وتحتان طرفيتان من الجانبين بعد فتحة الكمين

وغطاء الرأس عبارة عن طاقية بسيطة بيضاء اللون . وهذا الزى خاص « بالزقالة » أى الشباب الذين يعملون فى الحقول . أما كبار السن والأغبياء فيرتدون على ملابسهم الداخلية - السابق الإشارة إليها - جلبابا ، وقد يرتدون عليه صديريا زاهى اللون ، ثم يلفون أجسامهم « بالجرد » Jarid وعلى الرأس يضعون « الشة » Shinna وهو الزى الشائع عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمعروف أيضا فى الحانب الليبى من المنطقة

### زى السيدات :

يتكون زى المرأة فى سيوة من سروال واسع من قماش قطنى أبيض ، يشد حول الوسط « بتكة » ومشغول بالخياطة الملونة فى خطوط مستقيمة . وترتدى المرأة ثيابا مميزة فى تصميمها ، وهى ذات ألوان

زاهية ، تتفق جميعا فى شكلها المستطيل ، وأكمامها المستطيلة الواسعة تتعامد على الثوب . ولا تصل أطوال ثياب السيدات إلى القدمين ، بل إلى ما بعد الركبة بقليل ، بحيث تظهر زخارف السروال الذى يرتدى تحتها وتغطي السيدات رءوسهن - إذا كن داخل المنزل - بطرح من الحرير الأسود السادة أو المخطط والمطرزة بالخياطة الملونة والأزوار الصدفية ، فى خطوط عرضية . وقد يستخدمن الشيلان القطنية الزاهية اللون . أما عند الخروج من الدار فيخفين كل أجسامهن بملاءات<sup>(٢٣)</sup> ذات مربعات صغيرة زرقاء وسوداء على خلفية رمادية .

### ثوب العرس

يتميز ثوب العرس فى سيوة بوحدات التطريز التى تحاكي الشمس المنبثة من سرة الثوب . وهى تطرز بالخياطة الملونة وتزين بالأزوار الصدفية والبلاستيكية الملونة .

وهناك ثوب ترتديه العروس فى اليوم الأول للزفاف ، وهو أسود اللون ، وآخر يشبه تماما ، إلا أنه أبيض وكلاهما له نفس الطراز والتطريز . وتحت هذا الثوب ترتدى العروس - عادة - فى يوم العرس ، سبعة أثواب أخرى من الحرير ، لها نفس التصميم ، إلا أن لكل منها لونا مختلفا ، وهى تبدأ باللون الأبيض - وهو الثوب الملاصق

(٢٢) البربر هم قوم فى مغرب أفريقيا

(٢٣) تصنع هذه الملاءات فى كرداسة بالغرب من الحيرة ، حصيها سيدات سيوة



للحصد ويليه الأحمر فالأصفر فالأزرق فالأحمر ثم الأحمر  
وتتعل نساء سبوة أحذية حمراء اللون ، مشغولة بالخياط  
الحريرية الملونة .

### ج - الواحات الداخلة

تعتبر الواحات الداخلة أحد القسمين المكونين لمحافظة  
وادي الحديد ، غير أنها أصغر حجما من القسم الآخر وهو الواحات  
الخارجة ، ويعمل سكان الواحات الداخلة بالرعاة .

#### زى الرجال :

لا تختلف ملابس الرجال في الواحات الداخلة عن ملابس رجال  
وادي النيل في الوقت الحالي ، أما في الماضي فقد كانوا يصنعون  
ملابسهم الداخلة من القماش القطى الأبيض أو الأسود .

#### زى السيدات

لا تختلف الملابس الداخلة للنساء وكذلك ملابس العمل أو  
المزول عن مثيلاتها في وادي النيل . أما الاختلاف فهو في الثوب  
الخارجي أو ثوب المناسبات .

ويمكن تمييز نوعين من الثياب في منطقة الواحات الداخلة ،  
أولهما ثوب « سفرة » من القماش الأسود القطى ، طويل حتى القدمين  
وبأكمام طويلة ، وتركز الوحدات الزخرفية فيه عند منطقة « السفرة »  
وهي بالخياط الحريرية الحمراء وتكون في شكل صفوف من الوحدات  
الهندسية ، ثم يضاف صف آخر من الأزوار الصدفية يليه ثالث من  
الأزوار البلاستيك الملونة . وفي النهاية يضاف صف من العملات  
الفضية المتراعة بعضها فوق البعض الآخر . ويوشى جانبا الثوب  
بوحدات زخرفية على شكل خطوط عرضية كما يوشى كمام . وتشتهر  
بهذا النوع من الثياب منطقة بلاط وتبيده .

أما النوع الآخر - فهو واسع وفضفاض - يصل طوله إلى القدمين  
وله كمان طويلان . ويوشى بخطوط طويلة على الكمين كما يوشى  
الجانبا الأمامي من الثوب حتى منطقة الوسط تقريبا ، وقد تضاف  
بعض قطع العملة الفضية القديمة حول فتحة العنق وحول نهايتها  
السفلى .

وتشبه أغطية الرأس لسيدات الواحات الداخلة « طرح » نساء  
الواحات البحرية . وتسمى « طرحه محبوكة » ويتميز أهالي الواحات  
الداخلة - وخاصة قرية موط - بارتداء برانيط من الخوص أثناء العمل  
في الحقل وهم يسمونها « الشماس » .

وهم يتعلون نوعا من أحذية تصنع محليا تسمى « المداس » وقد  
ندر استخدامها في الوقت الحالي .

### د - الواحات الخارجة

تقع بها مدينة « الخارجة » عاصمة وادي الحديد ، ويعمل  
سكانها بالزراعة .

#### زى الرجال :

وتشابه مع أزياء الرجال في الوجه القبلى ووادي النيل بشك  
عام .

#### زى النساء :

يشبه زى العمل والمزول لسيدات الواحات الخارجة زى ميدار  
وادي النيل . أما ثوب المناسبات الذي يطلق عليه اسم « ثوب محرر »  
فيوجد منه نوعان الأول تتميز به مدينة الخارجة والمراكز التي حولها  
يطرز صدره وكفاه وأكمامه ، وزخارفه عبارة عن وحدات هندسية دقيقة  
تكون في النهاية خطوطا طويلة . وهي تطرز بالخياط الحمراء  
أما النوع الثانى فهو يختلف من حيث التصميم ، فهو مستطيل  
الشكل وله أكمام مستطيلة أيضا ، ويكون أحيانا بدون أكمام فتظهر من  
تحت أكمام الثوب الداخلى . وتكون زخارفه بوحدات باللون الأحمر  
وتأخذ شكل خطوط طويلة ، وقد تضاف إليه - على أبعاد متفرقة -  
بعض قطع العملة ، وتشتهر واحة « باريس » بهذا النوع من الزى

#### المنطقة الثقافية السادسة :

### الصحراء الشرقية

تعيش بها قبائل « البجة » وهم ينقسمون إلى مجموعتين :  
العبادة والبشارية .

### ١ - العبادة

يسكنون الجزء الشمالى من الصحراء الشرقية ، معظمهم  
مستقرون ويعملون بالزراعة . وبعضهم يعمل بالصيد وخاصة على  
سواحل البحر الأحمر .

#### زى الرجال :

يتكون زى الرجال من سروال طويل - من الدبلان - إلى  
القدمين ، واسع ومضموم عند منطقة الخصر بتكة من الصوف ،  
وقميص من قماش الدبلان ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو  
فضفاض وله أكمام متوسطة الاتساع وفتحة عنق مستديرة واسعة .







ثوب امرأة من  
الوادي الجديد



ثوب رجاء على ثوب من السوي





وحدة رحرية مطرزة باللي على  
فعلش الل من منطقة أميوط



ثوب حراري من تونسي العتيق



ويطس على القميص « صدري » أسود اللون أو أزرق من الصوف أو الحوخ ، مفتوح من الأمام ويدون أروار وهي فصل الشتاء ، أو في المناسبات الاحتفالية ، يرتدى الرجال جلبابا على القميص والسروال وغطاء الرأس عند الرجل العبادي هو العمامة المصنوعة من نسج فطن أبيض خفيف . ويتكون هذا الرجل من جلد سمك بني اللون ، بسيط الشكل يغطي القدمين من الأمام والخلف معا

#### زى النساء

لا يختلف زى نساء العباينة عن زى الفلاحات الشائع في منطقة الصعيد ، وهو عبارة عن ثوب بسيط من لون زاهي يضيق عند الخصر ويصل طوله إلى منتصف الساق . وتنديل للرأس وطريحة . وقد تستعمل السيدات عند الخروج ثوبا أسود أو يلتفتن برداء طويل « ملون » يسمى « الشقة » نسبة « بالنوب » السوداني المعروف

#### ٢ - البشارية

نقسم قبائل البشارية إلى قسمين ويعيش هذين القسمين على حدود مصر في الطرف الجنوبي من الصحراء الشرقية المصرية ، وهم قبائل « أم علي » ، أما القسم الآخر وهم قبائل « أم تاجي » فهو في الجانب السوداني من الصحراء تعمل قبائل « أم علي » برعى الإبل والأغنام والتجارة بها . وعلى الرغم من أن معظم البشاريين يتقنون اللغة العربية ، فإنهم ما زالوا يتكلمون لغة خاصة بهم هي « البدوي » أو « الداويت » .

#### زى الرجال :

يتكون الزي من سروال واسع وطويل إلى القدمين ، يربط حول الوسط بشكة يتم نسجها من الفطن المغزول أو الصوف . و قميص قصافس ، يصل طوله إلى مابعد الركبتين ، له أكمام واسعة طويلة وفتحة عنق مستديرة واسعة . والملاءة التي يصنع منها رجال البشارية ملابسهم أساسا هو « الدمور » السكري اللون أو الدبلان الأبيض ويرتدى الرجال فوق تلك الأنياب مباشرة ما يسمى « بالشقة » وهي عبارة عن قطعة من القماش الدمور السكري اللون ، يصل طولها إلى أربعة أو خمسة أمتار ، يلفونها حول أجسامهم وفي بعض الأحيان يضيف الشباب « صدري » من الصوف أو الحوخ الزاهي اللون ، الأزرق أو الأسود . وهذه الصدري لا تغفل من الأمام

ويحتل الرجال نعالا صميكة من الحلد بنية اللون

وكل رجال البشارية امرأة الرأس ، ومما يميزهم هو شعر رأسهم حيث يتركونه على حاله دون قص أو تشذيب ، حتى يكون في النهاية

مايشة الطاقية ويسمونه « كشة » ويدهنون بالشحم وريث ويمشطون شعرهم بنوع من الأمشاط تسمى « خللما » لها إسطم وقليلة في العدد يصنعونها يدويا من الحشب وأحيانا من ويخرفون أجزاء منها عن طريق تسلط النار عليها فيتبع وحدات زخرفية هندسية داكنة ، والمعتاد أنهم إذا فرغوا من يغرزون هذا المشط في « الكشة » .

ومن الأدوات الأساسية التي يستخدمها الرعاة - خاصة من القماش يصمون فيها زادهم ، كما يستخدمون عصا غليظة . يرتطونه حول اللراع الأيسر في جراب من الحلد

#### زى النساء

يتميز زى النساء بالبساطة فهو عبارة عن ثوب - تخطيط سمها - يميل إلى التكسيم في منطقة الصدر والخصر . وهي ثيابها بالفراء الذي يستخلصونه من المواشي وترتدى المرأة رأسها شالا من الحرير الملون ، وقد تلبس النساء « الشقة »

ثوب من سبناه بكم زو ( بروان )



مطرير على صدر ثوب ( بروان )



## المنطقة الثقافية السابعة

### النوبة

من المعروف إن النوبة المصرية كانت تمتد قديما جوار أسوان على جاني نهر النيل حتى الحدود السودانية التي تبدأ من السودان.

وينقسم سكان النوبة إلى ثلاث مجموعات من السك

- (أ) مجموعة النوبيين الكنوز ، وهم يتحدثون لغة خاصة : « الماتوكس » وكانو يسكنون القرى الواقعة في شمال بلاد النوبة .
- (ب) مجموعة النوبيين « الفادجا » ويتحدثون أيضا لغة : « اللغة الفاجي » ويسكنون الجزء الجنوبي من النوبة .
- (ج) إما المجموعة الثالثة وهم عرب العقيلات الذين يسكن المنطقة الوسطى وخاصة قرية المالكي وسنغاري وأبو حنظل وادي العرب .

وعلى الرغم من إنه حدث نوع من الاختلاط بين أهالي المجموعات الثلاث ، وذلك عند تهجيرهم إلى منطقة وادي كوم أمبو عقب بناء السد العالي ، نتيجة لتكدسهم ، واختلاطهم بجيرانهم من الفلاحين سكان منطقة « كوم أمبو » إلا إننا مازلنا نلاحظ تميزا واضحا من الزي وخاصة : « الفادجا » .

### أزياء الرجال :

إن أول ما تستطيع تمييزه في الزي إن رجال منطقة « الكنوز » يرتدون على رؤوسهم طواق مزركشة بوحدة هندسية زاهية الألوان - حمراء وخضراء وزرقاء - تقوم السيدات بتطريزها بالخياطة الحريرية . وقد يلف الرجال عليها عمامة بيضاء أو قطعة من قماش أبيض خفيف .. شاش .. يسمونها « الكسرة » إما « الفادجا » فيرتدون طواق بيضاء ، تلف حولها « الكاسر » وهي تختلف عن عمامة الكنوز في إنها أكبر حجما وأكثر طولاً إذ يصل طولها إلى خمسة أوتة أمتار . وتختلف طريقة لف « الكسر » من فرد لآخر وفقا للمزاج الشخصي .

والملابس التقليدية التاسعة للرجال والخاصة بسكان منطقة النوبة بإقسامها الثلاثة ، الفادجا والكنوز والعرب ، هي سروال من قماش « الدمور » أو الدبلان الأبيض ، واسع ، يشد حول الوسط « بتكة » ، وهو طويل إلى القدمين . ويضاف إلى ذلك قميص واسع ، يصل إلى ما بعد الركبتين ، وهو يتميز بأكمام طويلة وبفتحة عنق مستديرة واسعة . ويسمى هذا القميص « العراقي » ARRaghe وهناك نوع آخر من القمصان كان يستخدم في الماضي ، وكان يرتديه طلبة المييد والفقراء ويسمى « قب شد » GHabe - Seddha وهو يتميز عن النوع الأول في أن فتحة العنق ملاصقة للرقبة تماما ، ولها فتحة طويلة على الكف مباشرة تفصل برباط أو زرار واحد .



ثوب من منطقة جنوب سيناء

صدر ثوب من جنوب سيناء



وهذا النوع من القمصان لم يعد مستخدما في الوقت الحالي . وقد كان يلبس أثناء العمل أو داخل الدار ، ويصنع من قماش « الدمور » أو « العبك » بنفس لونه الطبيعي - السكري - أو المصبوغ باللون الزهري .

وبعد الخروج يرتدى الرجل جلبابا مصنوعا من القماش القطني الذي تتفاوت درجة جودته وفقا للحالة الاجتماعية أو الوضع الاقتصادي للفرد . وبعد الجلباب المصنوع من البولين هو الأكثر شيوعا

إما الحلباب الخاص بالمسافات فتسمية القبائل العربية « علحة » Alaga وتسمية الفادجا والكنوز عري Arche أو اري ، وهو يصنع من الصوف عادة وطويل إلى القدمين ، واسع وله فتحة عنق مستديرة لها فتحة طويلة تبدأ من منتصفها حتى الصدر . ويكون تحتها قميص من « البفنة » البيضاء أو الشاش أو من قماش « رمش العين »

و « العري » أو « الأري » يشبه الحلباب البلدي أو « البنش » المعروف في إنحاء مصر . وهناك بعض الرجال ، وبخاصة ميورو الحال ، يفضلون ارتداء الكاكولة ، أو الحبة والقمطان ، كمادة الموسرين من أهل الطبقات الشعبية في مدن وقرى وادي النيل

### أزياء السيدات

في ساطق الفادجا تلبس العنيات والسيدات ثيابا من القماش القطني أو الحريري المشعر بألوان زاهية ، وهي بأكمام طويلة وتميل إلى التكسيم في منطقة الصدر ، أو بكشكشة ، ولا تصل أطوال هذه الثياب إلى القدمين . بل تكون أعلى قليلا ، وقد تكون عد منتصف الساق فقط . وهذه الثياب تستخدم داخل المنزل ، أما عند مغادرة الدار ، أوفى المناسبات ، فتضيف السيدات والعنيات ، فوق هذه الثياب ، ثيابا أخرى من اللون الأسود ، الشفاف بأكمام طويلة وواسعة ، وينتهي الثوب من أسفل « بكوريش » يكون من الحلف طويل جدا ، فهو لا يغطي الكعبين فقط بل يلامس جزء من الأرض ، ومن هنا أنت تسميته « بالحرجار » dir - dare

إما السيدات المتقدمات في السن فيلبسن أثوابا من الحرير أو القطن الأسود السميك ، تشبه « الحرجار » إلا إن أكمامها واسعة وطويلة جدا بحيث يغطي الكعفين

ويلبس مع الحرجار طرحة سوداء تسمى « باتي » وهي من الحرير « الحورجيت » الأسود أو قد تكون ملونة ، وتطرز حافتها بوحدة زخرفية من الخيوط الملونة أو « الخز » أو « خرج الحف » وبعض العنيات أو السيدات يستخدمن بدلا من الطرح الشيلان القטיפي ذات الشرايب وخاصة في المناسبات .

ومن الحدير بالذكر أن هناك نوعا من الشيلان الحريرية المطرزة بوحدة ملونة على شكل زهور كبيرة ، وهي مستطيلة الشكل ، وقد كانت تستخدم في الأفراح والمناسبات وتسمى « السرداه » Sard



ري رجل نوبي

han وقد قل استخدام هذه القطعة في الوقت الحالي

إما في منطقة الكنوز فيتألف زي السيدات من ثياب تشبه في شكلها العام أثواب سيدات « الفادجا » من حيث الألوان الزاهية ، والتصميم . أما الاختلاف والتمييز فهو في الرداء الخارجي الذي تستخدمه المرأة عند الخروج . وهو - ها - عبارة عن ثوب أو رداء يسمى « الشقة » SHug - gha وهي طويلة جدا يصل طولها إلى خمسة أوتة أمتار من القماش القطني الأبيض نصف الشفاف ، فتظهر الألوان الزاهية للثياب الداخلية بصورة ضاربة . وطريقة ارتداء هذا الثوب بأن تلف المرأة حول جسمها عدة لفات ثم تشبك أسفل كتفها الأيسر « بدبوس - مشبك » وقديما كانت النساء تستخدم مشكا هو في هذا الوقت قطعة من الحلوى على شكل هلال مقلوب ويتدلى منه عدة سلاسل تعلق بها تحفة أو سمكة ، وقد ينتهي من أسفل بحافظة جلدية تحفظ فيها السيدة نقودها وتسمى هذه القطعة من الحلوى « الهلالة » Helala وقد ندر استخدامها في الوقت الحالي





مجموعة من الطوائف  
سراة وشمال مطروح



غطاء الرأس من النوبة الطافية والمعممة بأشكال مختلفة



سلاسل المرل (صديري) النوبة

سيدة نوبية ترتدي الجرحار







سيدات من النوبة يرتدين الحرار



سيدة نوبية وأطواق الحوص في منزلها

وتستدل السيدة الأرملة شقتها البيضاء اللون بأحمر سوداء ،  
أوقد تقوم بصمها إذا ماتوا الزوج

وحدير بالذكر أن بعض نساء الكنوز ، المستوطات في قرى  
الفادحا ، يستخدمن الحرار أيضا . غير أن نساء الكنوز لا يستخدمن  
الطرح كغطاء للرأس ، بل يطرحن جانباً من الشقة . وقد تستخدم  
الفتيات الشيلان القطيفة أو القطن المخططة على شكل « زجاج »  
حطوط متعرجة ملونة بألوان زاهية حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء .

ويتعلم النوبيون رجالاً ونساء - تقليدياً - أنواعاً متميزة من  
الأحذية ، التي تصنع محلياً من جلد الأبقار السميك ، ولها ألوان قد  
تكون حمراء أو برتقالية ويسمى الحذاء في منطقة « الفادجا » الدركا  
وفي منطقة الكنوز يسمونه « كورس » أما العرب فيسمونه المركوب  
يسمى صانع الدركا أو من يقوم بإصلاحه باسم « القلتي » .

#### المنطقة الثقافية الثامنة :

##### مسيباء

يعيش فيها العديد من القبائل البدوية التي يرتبط معظمها أصلاً  
بقبائل جنوب فلسطين والأردن وشمال السعودية ، كما تمتد فروع بعض  
هذه القبائل إلى منطقة شرق الدنا ، وخاصة محافظة الشرقية .  
ومعظمهم مستقرون ويعملون بالزراعة ، والقليل منهم رحل .

#### أزياء الرجال

تتكون الملابس التقليدية لرجال مسباء ، من ثياب داخلية عبارة  
عن سروال واسع يضم حول الوسط « نكة » من الصوف وقميص من  
قمماش قطن أو قاتل بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة ثم قفطان من  
الصوف الخفيف أو القطن مفتوح عند نهاية جانبية ومفتوح طولياً من  
الأمم فتحة كاملاً يسمى « كير » يلبس عليه حزام من الجلد العريض ،  
يتدلى من جانبه الأسر خنجر له جراب من الجلد يسمى شريه ،  
يضاف إليه أحياناً « سيف » وخاصة في المناسبات .

وفي الشتاء يضاف إلى هذا الثوب عباءة سوداء كانت تصنع في  
الماضي من صوف الماعز أو الأغنام وتسمى « الحرام » أو « الدنية »

ويتكون غطاء الرأس عند بدو شمال مسباء من « العقدة » وهي  
مربع من القماش الأبيض الخفيف ، يطوى في شكل مثلث تتدلى  
زواياه على الظهر والكتفين ثم يلف حول الرأس عقاب مبروم أسود اللون  
يعقد من الخلف ويسمى « صرير » أما رجال المنطقة الجنوبية من مسباء  
فيضعون على الرأس « عمامة » .

#### أزياء السيدات :

ترتدي بدوية مسباء ثوباً من قماش القطن الأسود ، وهو طويل إلى  
القدمين ، مطرز بالخياطة الحريرية الملونة في وحدات ثلثية متقمة ،  
تغطي معظم فراغات الثوب : صورة « القبة » وجانيه « البنائج »

وواجهته ، البدن الإمامي « وظهرة البدن الخلفي » . وتعرف هذه  
الرحلات الزخرفية بأسماء كثيرة مثل « كم البس » والمقص والسلة  
و « الحية » .

وينضح التميز بين ثوب المرأة المتزوجة والفتاة العذراء في لون  
الخط الذي يطرز به الثوب ، فالأحمر للمتزوجات والأزرق للعذارى

وتلف النساء خصورهن بأحزمة من الصوف الغرمزي تسمى  
« صوفية » وتستخدم بعض السيدات وخاصة في جنوب مسباء أحزمة من  
الصوف الأبيض أو الأسود تلف حول الخصر ثلاث مرات ، وقد يلبس  
فوقه حزام آخر أحمر اللون له شراريف طويلة تصل إلى الركبتين .

وتغطي المرأة رأسها وتلف كل جسمها إذا ما غادرت منزلها  
بروشاح أسود اللون مطرز بوحدات زخرفية بسيطة في حواشيها ووسطه  
ويسمى هذا الوشاح « قعة » أو « خرجة » .

إما الفتاة فتغطي رأسها فقط « بالوقاية » أو « السادة » وهي من  
القماش الأحمر ، تشبه الطاقية إلا أن الحزم الخلفي منها طويل إلى  
منتصف الظهر تقريباً ، وحافتها الإمامية مزينة بصوف من العملات  
الفضية المتراصة ، وعلى كل من جانبيها صف مكون من خمس قطع  
من العملات الفضية أو الذهبية تسمى « الكشاشة » . وقديماً كانت  
الفتاة تضيف إلى الكشاشة صفاً من قطع العملة ، تزداد حتى تصبح  
الصفوف ثلاثة ، وعندئذ تكون الفتاة قد بلغت سن الزواج ، وفي هذه  
الحالة تبدأ في لبس القعة والخمار .

وقد ترتدي بعض السيدات من بدو مسباء ، وكذلك في محافظة  
الشرقية ، أغشية للرأس شبيهة بالوقاية ، تسمى « سركوخ » ، وهي  
تميز عنها في أنها طويلة جداً من الخلف بحيث تقرب من نهاية  
الثياب ، وهي مزخرفة بالأزوار والودع الذي يثبت في أشكال هندسية

#### الخمار « البرقع » :

يختلف الخمار الذي ترتديه بدويات كل قبيلة عما ترتديه بدويات  
القبائل الأخرى في مسباء ... وهو يستخدم لحجب وجه المرأة  
المتزوجة فيما عدا العينين .

ويتكون الخمار من شريط من القماش أحمر اللون غالباً ، ويشد  
حول جبهة المرأة ويعقد من الخلف ومن هنا أتت تسميته « بالجبهة »  
يتدلى من وسطه - مروراً بالأنف - صف من العملات المعدنية  
المتراصة والمثبتة على الخمار وقد يتكون الخمار أو « البرقع » من قطعة  
من القماش مستطيلة الشكل حمراء اللون أو صفراء توزع عليها  
العملات الفضية والذهبية تبعاً للرموز المتعارف عليها عند كل قبيلة ،

— ذكر « السراوخ » في عصر المماليك الشراكسة يوصفه لبساً للرأس عند  
السيدات - أنظر الملابس السلوكية تأليف ل . أ . ماير الهيئة العامة للكتاب ص ٥٧ .

كخمار قبيلة « السواركة » أو قبيلة « الترابين » وقد يتكون جسم الخمار  
من عدد من الأشرطة التي تتدلى بدورها من منتصف الشريط المسمى  
« بالجهة » فوق مستوى الألف ، وعلى كل شريط طولية مجموعة من  
العملات التي تبدو متداخلة مع بعضها كخمار قبيلة « الرهيلات »

ويعلق على كل من جانبي الخمار مجموعة من الحلقات التي قد  
تكون سلاسل من المعدن تنتهي بقطع معدنية على شكل معين تسمى  
معارى أو تكون صفوفاً متراصة من العملات تسمى « زنجان » ،  
أو تكون شرائط من الخرز الملون في وحدات هندسية تسمى  
« شمراخ » . وتتبادل بعض النساء بوضع « خرزة زرقاء » للدر العين  
الشريفة ، أو خرزة للمحبة والقبول

ويتحدد مدى ثراء المرأة بكمية العملات الفضية أو الذهبية  
المثبتة على خمارها ، ومن الممار أن تباع المرأة خمارها أو تستبدله ،  
فهى تطل ترتدي إلى أن يلى قماتها ، عند ذلك تتقل ما عليه من  
عملات وأحجار كريمة أو نصف كريمة إلى قماش جديد

#### ثوب العرس

تبدأ كل فتاة منذ صغرها في إعداد ثوب عرسها بنفسها ، لذلك  
فإن كل ثوب يحمل شخصية صاحبة وذوقها الخاص . وهو لا يختلف  
في تصميمه عن الثوب العادي السابق وصفه ، إلا في الكمين حيث  
يكون طرفاهما على شكل مثلث ويكون رأس كل مثلث واصلاً حتى  
الذيل . ويسمى هذا الثوب « بردان »

— الأردان في العربية هو الأكمام - وكلمة « بردان » قد تكون تعريفاً لكلمة  
« أبواردان »





# الوشم فى الفن الشعبى

بقلم سوسن عامر

الهاية إلى اندثار حلقات من تاريخها القديم وقد استقت هذه المعلومات من مصادرها الأصلية مع استقصاء ما أخرجته كتاب الغرب فى هذا الشأن وهو قليل وما وضح أولا : عن الوشم هو أصله كفى وهو أن أبناء الشعب الذين يقومون بعمل الوشم تأثروا فى ذلك عن طريق الوراثة بالبيئة وشاغلوا أما عن حد مد عصور صارية فى التاريخ

والحقيقة الثانية التى وضحت كذلك لى هو أنه ليس هناك ما يربط حلقات هذا الموضوع إلا مكانها من التاريخ . ويمكن القول بأن اللصة فى الفن الشعبى ليست فى الواقع - سوى صرخة فى معرفة أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشعب ، ثم يتم إبداعها عن طريق جماعى حيث يشترك آخرون فى الارتقاء بها نوعا ما ، وذلك مثل إنتاج السلال المزخرفة وعمل الطواقي والأطواق أو زحرفة الحصر وعمل الأواني الفخارية وصناعة الوشم ، أو نظم المواويل والملاحم الشعبية التى تناولت سيرة أبى زيد الهلالي .. إلى الخ

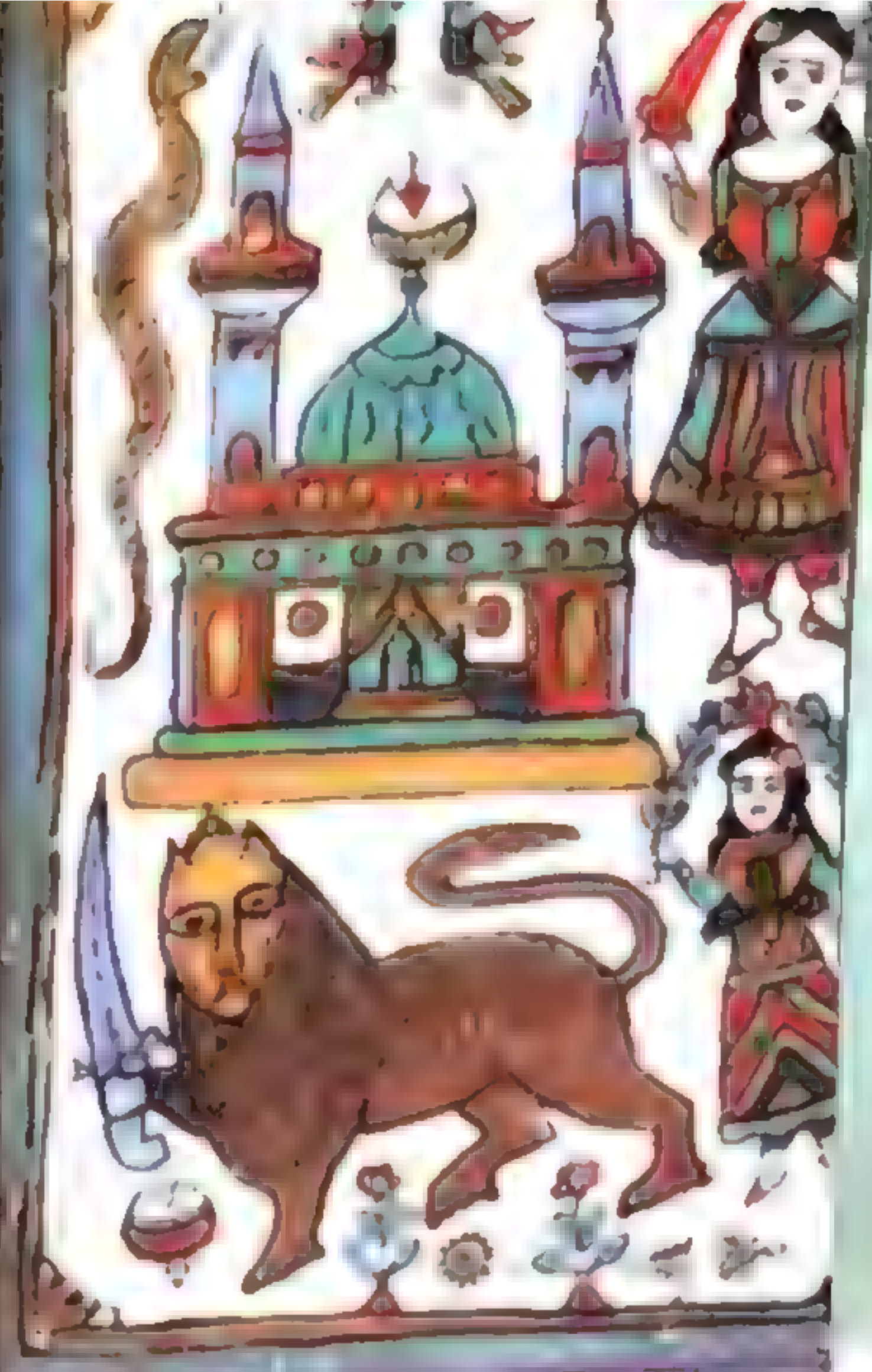
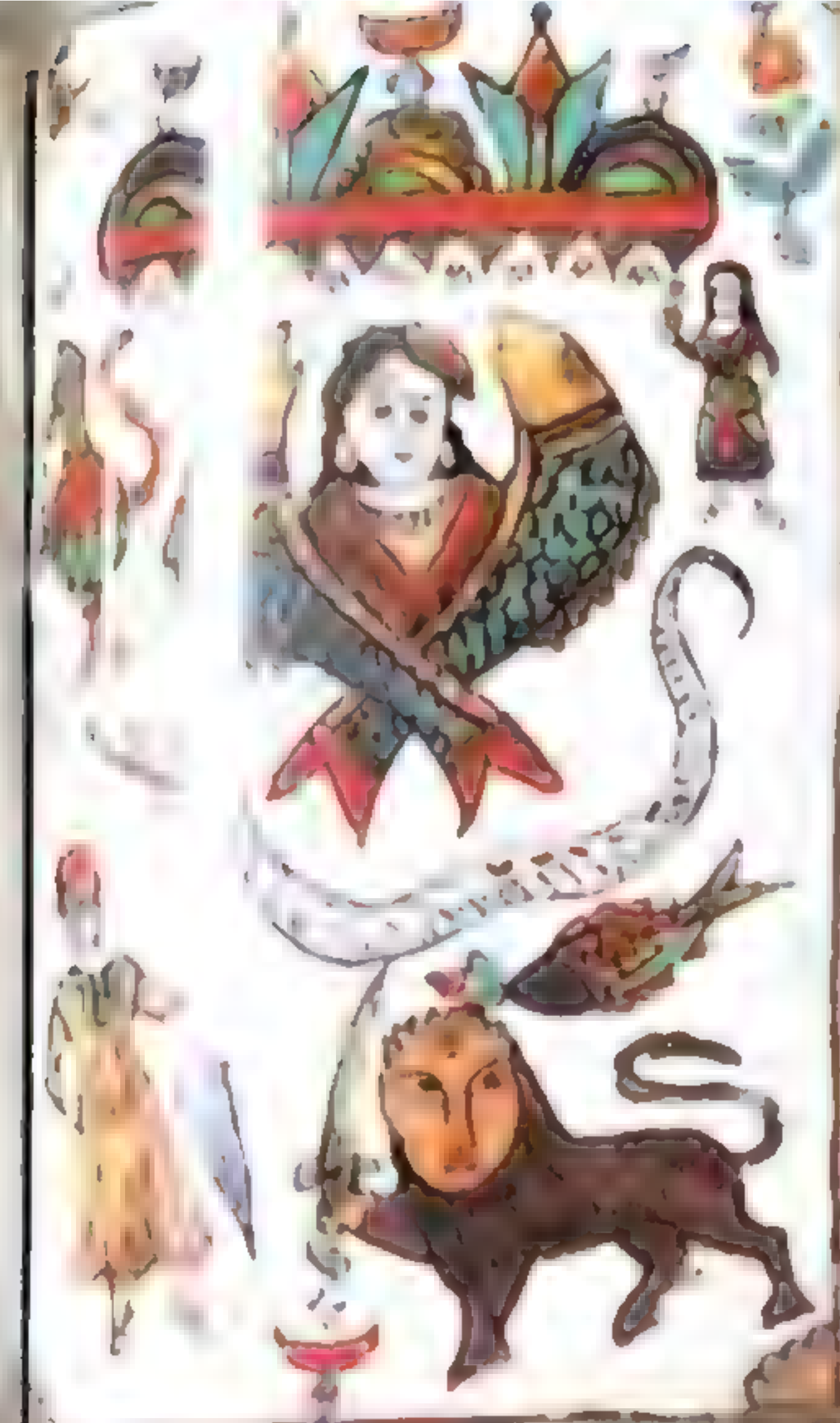
ولقد لقيت دراسات الفنون الشعبية من اهتمام الناس خلال الخمسين سنة الأخيرة ما زاد على ما كان يتوقعه المهتمون تلك الدراسة ، لأن الانتباه العام أيد هذه الدراسات ونهض بها . كما أن التطور الاجتماعى الذى خلق الانتباه الديمقراطى العالى على عصرنا وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، ولم تعد لهجات الطبقات الفقيرة شيئا تافها يترفع أهل العلم والعلم عن دراسته أو العناية به ، ولم تعد عادات الشعوب ، وتقاليدها موضع سخرة أو ازدراء . بل أخذت مكانها اللائق من اهتمام ، وما لبث الناس أن تيسوا فيها نواح متعددة من الجمال جعلها مرغوبة ومحبة إلى عيوسهم

إن الاهتمام بالفن الشعبى يقود بطبيعة الحال إلى الاهتمام بشئى محالات التعبير العسى فى الحياة الشعبية

وبين هذه المحالات يبدو أمانا ( الوشم ) محالا قديما وعريضا وحديرا باهتماما ، فهو إلى جانب أهميته كظاهرة قوية استطاعت أن تصمد وتحقق وجودها فى الحياة الشعبية ، وبعد محالا فيا بالصور والأشكال التى يسجلها على الجلد الشرى ، وعيا بما يلازمه من أسلوب خاص يستلزم فى إعداد المادح الغنية التى يقلب عنها أثناء القيام بعملية الوشم

ودراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحله التاريخية المتتالية يفتح الطريق لفهم طبيعة البيئة التى انعم بها الفنان الشعبى خلال هذه المراحل

فالفن الشعبى - فى الواقع ما هو إلا المرآة التى تنعكس عليها صور نابضة عن حياة الشعوب آمالها وأمالها ، أخلاقها وعاداتها ومثلها وطرق ممارستها للحياة - وعلى هذا فإن إهمال هذا الفن يؤدى فى





## المراحل التاريخية التي مر بها الوشم

الوشم الذي يزعم أنه الريفيون أبيديهم وصلوهم وشغاهم ووجههم لم يكن في يوم من الأيام من عت هؤلاء المعلمين . وإنما يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويختون فيها من بعض مظاهر الطبيعة كالعوج والرياح والمطر والرعد ..

ويؤيدنا هذا كله إلى أن الوشم ظهر في المجتمعات الطوطمية التي تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمها الخاص وهي عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التي ترتبط بها هذه العشيرة وتتخذها رمزا لها .

وأحيانا يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شيء من صورة الطوطم وإنما يصطلح اصطلاحا على اتخاذها رمزا لها . ويكثر هذا النوع من الرموز في العشائر المتأخرة في ميلادين الرسم والتصوير كعشائر السكان الأصليين لآستراليا .

وقد تستخدم بعض أجزاء الحيوان أو النبات نفسه كرمز إلى الطوطم . ففي بعض العشائر يرمز إلى الطوطم بجلد الحيوان واقفا ويتخذ ذلك رمزا للطوطم .

وكما تشير هذه الرموز إلى طوطم العشيرة تشير إلى العشيرة نفسها . كما ترمز في عصرنا الحاضر صورة الدب إلى روسيا ، وصورة الديك إلى فرنسا . . . وبذلك تتميز كل عشيرة طوطمية برمز خاص . وكذلك يتميز بنفس الرمز ما تملكه وما يتصل بها من جميع ما يخرج عن نطاقها . ومن ثم نرى الرمز الطوطمي للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رؤوسهم وأسلحتهم وزيابهم وتوايت موتاهم وقبورهم وما تملكه من حيوان ومتاع .

ولما كان أفراد العشيرة يشتركون مع طوطمهم في فهم طبيعته ، كذلك يشتركون معه في تقديره فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه متمثل في صورة ما . وهذه القديمة متشرة في جميع أجزاء الجسم وعناصره ولكنها أظهر ما تكون في نظر هذه العشائر في دم الإنسان وشعره . ومن ثم كانت الدماء والشعور من أكثر عناصر الإنسان استخداما في الطقوس والشعائر الدينية عند هذه العشائر . وعلى هذا الأساس نجد أنه حينما كانت تطعم صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه بطوطمة كان لابد من خروج الدم ، لكي يمتزج به امتزاجا ماديا ومعنويا بتلك الصفات والأشياء التي ذكرناها . ومن هنا نشأت عادة الوشم أول ما نشأت .

هذا ولا يزال للطوطم الفردي رواسب كثيرة في العصر الحاضر ، ففي الأمم المسيحية يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسين . وقد جرت العادة في بعض الأمم الأوروبية أن تغرس الأسرة

شجرة يوم أن يولد لها وليد ، وتحاط هذه الشجرة بعناية كبيرة ، وتعتمد أن مصير الطفل معلق بمصيرها كذلك كان العرب أيام الحامية وأمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريدا ياكيا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويحل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تتريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ، ولهذا قال شاعرهم ( حتى نقول الهامة اسقوني ... ) فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوي الساذج ، وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد لغوا لا قيمة له ، بل هي آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها .

ويبدو أن ذلك الأساس الذي ارتكز عليه قيام الوشم منذ القدم قد بقيت له رواسب في النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الإنساني إلى مستويات أفضل .

... فبعد أن ذابت الديانات البدائية ، وتفتحت عيون الناس على الآله الواحد ، وبعد أن اتخذ الإنسان خطوات حريضة في طريق الحضارة والرفق فمارس الزراعة وأنقن الحرف والصناعات وأقام البناء المعماري وعرف السكن والاستقرار ، وأمن إلى حد كبير غوائل الطبيعة ، ظل مع ذلك متشبها بالوشم ولم يكن تثبت الإنسان بهذا القديم . فيما اعتقد - إلا لأنه رغم ما بلغه من تطور ، لم يستطع أن يتحرر تماما من انفعاله وتأثره بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها .

ويؤكد بعض علماء (المصنولوجيا) الباحثين في تاريخ مصر القديمة أن المصريين القدماء عرفوا الوشم ومارسوه في ظل ديانتهم القديمة ، وريطوه بها رباطا كبيرا بالإضافة إلى أنهم قد اتخذوا من رسومه أيضا وسائل للزخرفة والتجميل . ويشير الدكتور هـ كيمر ، إلى أنه درس آثار للوشم في "موميائات" لراقصات فرعونيات ولاحظ الأجزاء التي بها وشم تطابق مكان وضع الحللى والأجنحة ، وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحللى التي نرى الراقصات في المصور الحديثة يحرصن على وضعها فوق أجزاء معينة من أجسامهن يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة كان الرقص خلالها مرتبطا بالمعتقدات الدينية .

وما تزال من ذلك بقية نراها عند بعض نساء الريف في مصر العليا حيث ظل الوشم برغم ما اقتحم حياتهن من درجات التطور - محتفظا بطبيعته المصري القديم إلى حد كبير ، ولا يتضح ذلك تماما بين نساء القاهرة أو الدلتا ، وهذا ولاشك - يعزى أساسا إلى أن الحياة المصرية القديمة قد ازدهرت إلى أعلى درجاتها في الصعيد ، وإلى أن سكان الدلتا قد تأثروا على نحو أكبر من سكان الصعيد بالحضارات الوافدة إلى مصر على مدارج التاريخ . .

وعلى هذا فقد تأثر الوشم في الوجه البحري بكثير من العوامل الاجتماعية والظروف البيئية التي تداخلت في حياة سكانه ، ولذلك فقد ظل الوشم في الصعيد محتفظا بطابعه القديم ، فالوشم في الصعيد

يتميز بأن الشفة السفلى تكون كلها باللون الأخضر ، والذقن يكون عليها رسم يصل من الشفة إلى أسفل الذقن ، وكثيرا ما تدق العلامة المصرية نقر ومناحا باللغة المصرية جميل . وهذا ما كانت تضعه الفتاة المصرية القديمة كنوع من التجميل والزينة ، كما وجد في بعض الموميائات المصرية القديمة . وبهذا ظلت الفتاة الصعيدية الحديثة تدق تلك العلامة على الذقن دون أن تعرف أنها عادة مصرية قديمة مضى عليها آلاف السنين .

ولم يقتصر أمر الوشم - في ذلك الحين - على التجميل فحسب إلا أنه كان أيضا وسيلة علاجية لشفاء بعض الأمراض ، كما طرأ في هذه الأيام أنه يمنع الحسد والوحدة المثلة الشكل التي لا تزال تستعمل لأيامنا هذه في شكل حجاب وكذلك التعويلة المسماة ( خمسة وحمية ) ما هي إلا بقية من المعتقدات الشعبية في الماضي الحقيق .

تلك هي بعض الرموز المصطلح عليها كما أن هناك وحدات تستعمل الآن في الوشم ويرجع تاريخها إلى المصري القديم كالنحلة والسحكين والنحلة التي هي رمز مصر القديم يدل على الإخصاب والإنتاج والوفرة والسحكة ترمز إلى وفرة النسل وكثرته . أي أنها تسعى أن يعيش المرء في رخاء مع وفرة عدد الأولاد وسعادة دائمة ورغد في العيش .

ثم استمر هذا الرمز مدة طويلة إلى أن دخلت المسيحية وأصبحت السحكة مرة ثانية من رموز المسيحية . أما العصفور الأخضر الذي نراه دائما في أغلب الرسوم الشعبية والذي يدق أغلب الناس ويعتبر فألا حسنا للنصر والخير إنما يرجع إلى الأسطورة المصرية القديمة التي تعتبر مرجعا لكل الأساطير المصرية ( أسطورة إيزيس وأوزوريس ) بما تحوى من رموز ، وتغلب الخير على الشر وما لها من سيطرة كبرى على القصص الشعبي القديم .

تلك الأسطورة الشائعة التي مازالت تتردد إلى الآن بصور شتى أنها مع الخليفة وأساسها أنها تغلب الخير على الشر وانتصار الحياة على الموت إنها الزرع والضرع والشمس والحياة .

هكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائما للخير والخصب والحياة ، وكان المصريون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا المعنى . وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل محتفظا بدلالته الرمزية حيث كان دائما أوزوريس إله الخير يرمز له دائما بعصفور أحضر إلى أن جاء الرجل الشعبي البسيط وامتزج بهذا الرمز دون أن يعرف ما ترمي إليه الأسطورة من وراء ذلك . كذلك نرى أن كثيرا من الرسوم الشعبية تحوى رسوما بتلك المصايف . ونرى تأثير تلك الأسطورة المصرية على كثير من الحكايات الشعبية المتداولة للآن .

وكما يتضح لنا على ضوء ما تقدم أن الوشم كان له مكانة بين الناس متأثرا بالأساطير والمعتقدات الدينية في المجتمعات البدائية



المحمل والعزل والحلة كلها رموز شعبية (من مجموعة الحمية الحمرافية المصرية)

ولدى المصريين القدماء ، ويتضح لنا كذلك أنه ظل محتفظا بوجوده في الحياة الشعبية خلال المصور والمراحل التاريخية التالية .

ثم دار الزمن ، ودخلت المسيحية مصر وهي تحت حكم الرومان ، وقد أخذت الديانة الجديدة تسرى بين أفراد الشعب سريانا خفيا ، فقد كان الحكام الرومان في بداية المسيحية ما يزالون تهرهم الوثنية ولا يريدون المسيحية للناس ، لأنهم رأوا فيها ما يهدد سلطانتهم ، إلا أن فن الوشم - في خلال ذلك ظل محتفظا بعلامته المميزة وهي التأثير بالدين .

ومن أبرز معالم فن الوشم التي ظهرت في هذه الفترة - فترة كفاح المسيحية للذوبوع والانتشار رغم جيروت الرومان - الوشم الخاص بالقديس جرجس . والمعروف في التاريخ أن القديس جرجس عاش في مصر خلال هذه العصور وكان فارسا رائعا من فرسان الجيش وكان جميلا وذا حظوة ومكانة ووجاهة ، وكانت منزلته من نفس الحاكم الروماني منزلة رفيعة عالية - ثم تفتح قلبه بالإيمان للدين الجديد ، واتحه بوجدانه نحو الله فإذا به وقد صار واحدا من أشد الدعاة إلى المسيحية والمدافعين عنها ، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحديا جيروت الرومان وطفياهم ويدرس مجد الدنيا التي وهبته أجمل ما فيها ، ويضرب أروع المثل في التمسك الصادق بالمقيدة السامية





من مجموعة رسوم الوشم بالجمعية الجغرافية المصرية

حتى الموت فقد قتله الرومان الطفلة واستشهد هذا البطل في سبيل هذه الغاية النبيلة .

وصا لا يقل الجدل أن قتله كان نكبة عظمى استشرعها مواطنوه أن آمنوا معه بما آمن . فهل كان الفنان الشعبي يمتلئ من الناس ؟ أنه تأثر بالعبادة وعاش فيها وانفعل بها حتى خرج لهم بصورة فلة مصرية ، صورة جمعت كل المعاني التي جاشت في نفسه وصور بها الموقف كله في إيجاز بليغ . فقد صوروه وهو يمتلئ بهوة جواده يحمل رمحا طويلا يقتل به ثعالبًا ضخما يحاول أن يلتهمه بينما ترون إلى غادة عنفراء طائرة اللب مشفقة عليه من هول المعركة . فالفنان الشعبي أولا وقد انفعل تحت تأثير طبيعة الخير المركبة فيه والتي جعلته يتحمس للمثل فيجبل حدث القديس الذي داس مجد الدنيا واختار بمحض إرادته الواعية أن يدعو إلى الله ولو مات في سبيل ذلك .

ثم هو ثانيا قد أبدع في إخراج الصورة التي كونها عن في ذه فأنه كان فارسا وطلا صوره الفنان فارسا قويا جميلا يمتلئ جوا ولأن الحبة كانت من القدم ولا تزال رمزا للشيطان فقد جعلها الفنان الصورة تعبيراً عن موقف الشيطان وهو يسمى جاهدًا للفتك بالقديس ولم يكن الفنان الشعبي ساذجا في تفكيره وإن بدا منه ساذجة الأداء ، لأنه عندما يصور الشيطان في صورة الثعبان الضخم ، يحاول أبدا التقليل من شأن قوة الشر المتمثلة فيه . فإذا لم يكن قد على القديس شيء من مظاهر الخوف أو الرعدة فأنما مرد ذلك إيمانه الراسخ بالصبر وإلى السكينة التي نزلت على نفسه واستمدتها نجم لاح له في السماء فعلا قلبه بالشجاعة وأمدته بالقوة ، ولكن الفنان رغبة الموقف صب كل الرعب على الحصان وهو وحده لا يعرف الإيمان ، ومن ثم فهو يعرف الخوف . ثم الأمة المسيحية والناس الذين دانوا بالمسيحية لم يكن أجمل من تصوير موقفهم عن صورة تلك العلواء التي يكاد يقتلها الخوف على بطلها وتكاد لا تطفئ ضلالتة الأمل في انتصاره حتى تزهر به بين العالمين .

ولقد ذكرنا فيما سبق أن فن الوشم كان دائما يتأثر بالأحداث المحيطة ، كما أنه كان يؤثر بدوره على كثير من الفنون الشعبية وما تمثال الحلوى الذي على صورة جواد يمتلئ فارس ، والذي يكثر وجوده في مناسبات الموالد الدينية ، هذا التمثال - في الواقع - ما هو إلا استحيا للصورة المشهورة عن القديس الشهيد مار جرجس وبعد أن كان الناس يدينون بالمسيحية في الخفاء حدث أن اعتنقها بإطاعة الرومان وبالتالي صارت هي الدين الرسمي للدولة ، ودان بها الناس جميعا . وأخذت الفنون الشعبية تزدهر في خلال هذه الفترة في ظل فلسفة المسيحية فظهرت اللغات الفنية المتأثرة بهذه الفلسفة .

... ثم انبثق الإسلام في قلب الجزيرة العربية وأخذ يشع إشعاعاته الخلافة إلى بقية البلاد العربية ، وما جاورها . وهكذا اقتحمت الديانة الإسلامية بلاد النيل في قوة وثقة وإيمان . وهي في اقتحاماتها الرائعة هذه نقلت إلى مصر فيما نقلت فلسفات جديدة وأفكارا جديدة . وفتحت أذهان الناس على آفاق رجة .

ولقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصرا خصبا مليئا بالأحداث فهو أولا قد حرر الأفكار من رواسب الدائبة والديانات القديمة ، ثم أتى على ما لم تأت عليه المسيحية تماما من بقايا الوثنية الفكرية التي ظلت واسعة في أعماق الكثير من الناس كثرات مقيت تخلف عن أيام بدائته الأولى أو دياناته وفلسفاته القديمة ووجهت مسالك التفكير والفن فيما قبل المسيحية .

ولما كان الإسلام - أساسا - قد وجه عاية ضخمة وضربات ساحقة إلى الوثنية والشرك فقد كان رد الفعل الطبيعي لذلك يستهجن الناس كل ما يرمي منه رائحة الشرك . ولقد أسرف الكثير من علماء الدين في هذا الاتجاه إسرافا جعلهم يصفون تحت أو تصوير الناس بأنها

تعد نحو الشرك . والواضح الآن - أن هذا إسراف لم يكن له في الواقع ، ما يبرره . فمن التصوير لم يخرج عن كونه محاكاة شكلية لما صور له . وأن هذه المحاكاة قامت أصلا - على الافتتان بما أبدع الله من صنع . وأن هذا الافتتان بالمصنوع الذي يستحوذ على نفسية الفنان وبعث عنه مشاعره لم يكن ليصيبه من غير أن تفتت أولا قدرة الصانع الأكبر من وحل .

وعلى أي حال فقد شاع قديما - في أذهان الناس أن تصوير الشخص ما هو في حد ذاته - وعلى نحو ما - إلا خروج عن الأسس المحيطة للدين الجديد ، وأما كان نصيب هذا الرأي من الحظا والصور فقد سيطر على الناس فترة طويلة من الزمن ولقد أنتج هذا النوع من التفكير اهتمام الفنان المسلم بالزخارف في المقام الأول . فأخرج الزخارف الإسلامية التي تعد بدعة خالدة في عالم الزخرفة - ونوع الفنان الشعبي موقف التطور الجديد . فأهمل جانبيا إلى حين - تصوير الشخص . فأدخل على فن الوشم وحدات هندسية وزخرفية حديثة ، كالخيمة والقمر والهلال والزهرة . . . )

ولقد كان هذا تطورا واضحا أصاب الوشم في ظل الإسلام وإن كان يضر امتدادا لما سبق أن اتخذ فنان الوشم منذ أيام الفراعنة من وحدات زخرفية . والواقع أن ممارسة هذا الفن كان يعد في نظر الإسلام شيئا مكروها ، فقد قيل في حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : لعن الله الواشمات والمستوشمات والمتنمصات والمتملحات للحسن المغيرات خلق الله .

ومع ذلك فقد بقي الوشم متوارثا طبقا للعادات والتقاليد القديمة . وإن كان تطورا - كما سبق القول - على نحو يسير اتجاهات الدين ، واستعد لفترة تصوير الأشخاص واحتفظ بأشكال أخرى كرسوم السمكة باعتبارها رمزا للإخصاب ووفرة السل حتى إن الكثيرات من بنات القرى كن يلعن قبل الزواج إلى الأسواق لدق السمكة كفأل حسن لحالات العقم . وكذلك رسم الثعبان بأشكال متعددة والأبريق

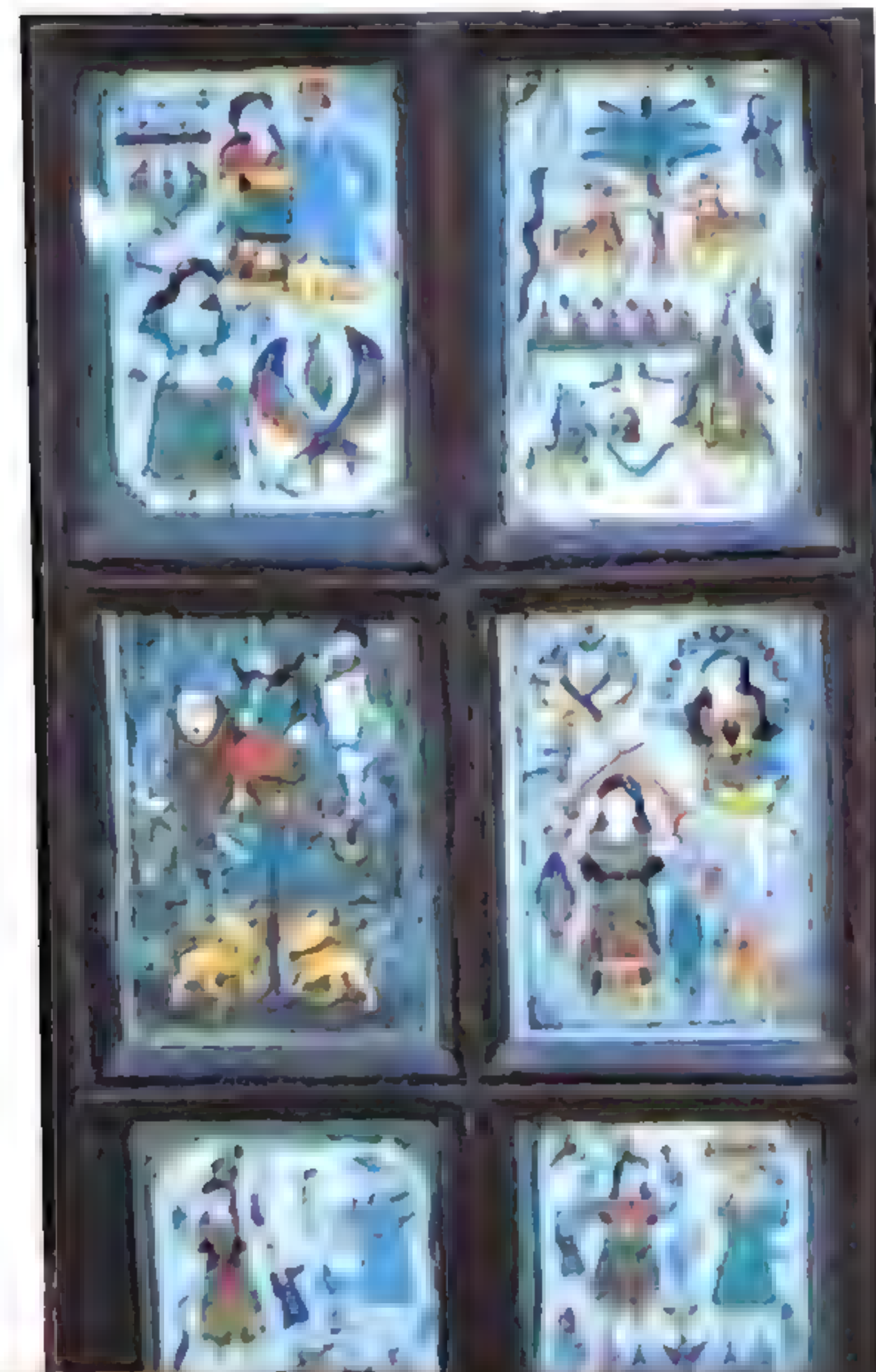
كما أن من أبرز مظاهر العصر الإسلامي تلك الفتوحات لمختلف البلاد والأمصار ولقد قامت الدولة الإسلامية على أنقاض دولتين عظيمين هما دولتا الروم والفرس وكانت بلاد الروم والفرس قد ضربتا سهم وافر في ميادين المدنية والحضارة ولقد أصابتنا من الترف والجهالة ما شامت لهما المقادير ، وإذا بقلة من البلو تخرج من الصحراء الحرداء ميرة غريبة ، لم تأخذ بعد بأساليب الحضارة المعاصرة ولا تملك من وسائل القوة والنعمة ما تستطيع به أن تتناول على بلد صغير . وإذا بهذه القوة تفتر هذه الشواخص قهرا وتفرغ إرادتها فرضا قويا وانقا . وتنصع للريح على نمط جديد وأن هذا لم يكن ليتم على ذلك النحو ما لم يكن لعرب قد أتوا بفلسفة جديدة ودين جديد أوحد في نفوسهم فيما حبسهم . وحمل مهم أناسا آخرين يخلقون عن معاصريهم أشد الاحلاف ، إذ جعلهم يطلون الموت صادقين - في سبيل الله ، فكان

أن وهبت لهم الحياة على أكرم نحو وأعز صورة

وإذا فقد ننت بطولات فذة استطاعت أن تقود هذه الجموع المساعدة نحو المعبد والعرة وكان لابد للأدب والعن أن يسجل كل ذلك وأن يسير الوشم هو أيضا في موكب الصعود مسجلا معاني الشجاعة والحرارة والعرومة العربية الأصيلة . وذلك باعتباره إحدى الوسائل التي استطاع بها الفنان الشعبي أن يسير روح الرحف الحديد نحو القمة

الفنان الشعبي تأثر دائما بمشاليت معينة . فالحرارة تنهزه ، والعرومة تهززه المشاعر الإنسانية . ولذلك كانت حياة أموزيد الهلالي وسيف من دى يزن وغيرهم شيئا لامعا في حيال الفنان الشعبي . إلا أنه ماتحتل الإشارة إليه ما ارتاه الأستاذ أحمد رشدي صالح في الجزء الثاني من كتابه " فنون الأدب الشعبي " من أن القصة التاريخية في مدارجها الأولى كانت مجرد إخبار عن حادثة أو رؤية . وأن تأقلها شفاهاً وعدم تحديدها بالتدوين قد سمح للخيال أن يغزوها فأصبح الإخبار أو رواية الحقيقة شيئا متضمنا في السبح الفنى ، وشيئا فشيئا صار الابتداء هو

لوحات تسجل بطولات شعبية من مجموعة رسوم الوشم  
منشآت منحف الجمعية الجغرافية المصرية





وقد كان يتم أكثر مصوره رسوم للوشم  
من على الصدور والظهر والأرجل  
وكان يستخدم فيها كرمح رسم



العمل الأول والحقيقة ثانوية . ذلك أن تحليل المادح والشخصيات  
والوقائع التي تمثل الحاجة في المجتمع الشعبي من الحقيقة الأولى في  
هذا الفن . ولهذا فقد أجاز العرف الشعبي أن تجمع قصة شخصيات  
حقيقية مع أخرى خيالية . أو أن يتدع مشنها من الحوادث ما يشاء  
وينسها لشخصيات حقيقية . أو أن تجمع القصة حوادث متاعلة زما  
أشخاصيات سبق بعضها البعض الآخر قروبا . فالذي يعبه هو التحررة  
التاريخية ومفزاها لا تقرير الحقيقة واحتلاؤها ، مثال ذلك من أن سيرة  
عنترة تناول حوادث في الحاملية وأخرى في الإسلام وغيرها وقعت  
أثناء الحروب الصليبية ، ويرى الأستاذ رشدي صالح ألا محال للعب  
في هذا ، ذلك بأن مشى القصة الشعبية لم يرد بها ما يستهدف العلم  
من تحقيق وتقرير ورصد لوقائع ثابتة ، بل أراد بها المنفعة وتبادل  
الخبرة والتعلم منها وتواتر المعتقدات والعادات وترويحها وأتقائها  
ونشئة الأجيال الجديدة على التقاليد المرعبة وأيضا أراد بها الترسية عن  
الفنس والانشاء بالعمل الفني

وكان هدفا من تباين الوضع الذي قامت عليه القصة الشعبية إلى  
إلقاء الضوء على التيارات الفكرية التي عاشها فإن الوشم وأوحت إليه  
مختلف الرسوم والأشكال

والواضح أن القصة الشعبية كانت تستهدف أساسا إبراز مآثر  
معتارة " لطل مختار الأمر الذي يتبعها إلى إضافة مواقف البطولة  
واستعادة بطولات قد يكون الطل لم يقف بها موقفا ما ، بل قد يكون  
أنشائها في عداد الأموات ، وهذا يعني أن الصان الشعبي يشتغل بالمبالغة  
في أظهار المثل التي يهتز لها وجدان الناس ، وأن دراسة صور الوشم  
للزير سالم توضح تماما هذا الاتجاه فهو في ذهن الصان رجل شجاع  
شجاع لم تحط من قل بين أرجاء الدنيا ، ولهذا بدلا من أن يرسمه  
وهو يعتلى حوادا - شأن كل فارس - فإنه صورته وقد امتطى صهوة  
الأسد ، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد  
صوره وله شارب ضخم .

ولا يخفى أن الإنسان بطبيعته لم يكن يجرد مواقف البطولة من  
لغات العاطفة بل على العكس كان يقدس الحب ويعتبره أحد مظاهر  
الطبيعة الحديرة بالتقدير ولقد ذهب الإنسان في ذلك إلى الحد الذي  
يحترم فيه الرجل الشجاع الذي يحمي حبيته والرجل الوفي الذي  
لا يخون العهد ، ومن أجل ذلك فقد بهرته فعلا سيرة عنترة العبي  
وحبيته علة حتى لقد أسغ عليه من مواقف البطولة أضغاف ما أبدى  
عنترة في حياته ، وأن إلقاء الطر على الوشم الحاص بعنترة يوضح  
تماما إلى أي حد كان هذا الرجل مثار الإعجاب والافتان

ثم هناك وقفة يجب أن نقفها الآن ونحن الرأس احتراما ونحن  
نتناول عنترة ذلك بأن تسجيل عنترة في الوشم معناه المطلق أنه رجل  
بطل من ثم يتحلى الناس لو يقتدون به ، وأن ينظر العرب على مر  
القرون إلى هذا الأسود - على هذا النحو - فإنما يشير إلى أن العرب قد  
تخلصوا منذ القدم من نظرة التفريق العنصري التي لم تستطع أن ترقى



## الفخار والخزف

بقلم : عابدة خطاب

لقد زامل الفخار الزمن ، وصار معه على درب واحد ، سار الناس حياتهم على أوسع نطاق ، وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم ، بل ولاحتهم حتى في حياتهم الآخرة

وتوضح لنا الأشكال البدائية نشأة فكرة التحويف التي قامت عليها أساسا صناعة الفخار

إن الزائر للمتحف المصري للآثار وهو يتطلع إلى ذلك الرصيد الضخم من الفخاريات المكتشفة ذات الأنماط المتشابة ، والذي يشاهد رسوم الجرار والقنور وأواني الدفن وحفظ المحطات على جدران مقابر بني حسن يدرك كم فطن أجدادنا إلى أهمية تلك المادة ، وكم أدركوا خصائصها بوعي ، ومن ثم فقد عملوا على استغلالها كأفضل وسيلة لحفظ السوائل والحبوب والأطعمة كما استخدموها في حفظ المحنطات لصالحيتها وصمودها وعدم إصابتها بالتلف أو العطب مهما طال بها الزمن في باطن الأرض .

لقد برع المصريون القدماء في صناعة الفخاريات من الطينة الحمراء بصفة خاصة ، ولهم محاولات عديدة في التطور بها وفي استخدام أنواع الطلاء المختلفة الألوان . ويمكننا القول بأن أشكال الفخار الفرعوني بوجه عام قد ارتكزت على قواعد وأصول التجريد والتبسيط وجاءت الغالبية فيها متميزة بقوة التخطيط والتكتل في إطار راسخ مربع وقد ظلت محتفظة على مدى عصورهم بطابعها التجريدي ووضوح سماتها الخارجية ، وأناقته القديمة ، الأمر الذي جعلها محل جذب واهتمام زائد من قبل العلماء والفنانين والباحثين المختصين على مستوى العالم أجمع .

يحدثنا علماء الاثنوجرافيا عن صناعة الفخار باعتبارها من أقدم ظواهر التراث الثقافي المادي ، الذي خلفته لنا البشرية البدائية الأولى إلى جانب ما خلفته لنا من أعمال حجرية وعلى وجه التحديد منذ العصر الحجري الحديث الذي يرجع تاريخه ما بين ٥٠٠٠ إلى ٣٥٠٠ ق.م.

ولعل عنصرى الحاجة والضرورة في كفاح الإنسان الأول وصراعه من أجل البقاء - كانا بمثابة الركيزة الأساسية التي قامت عليها صناعة الفخار في بادئ الأمر والتي ربما جاءت أول ماجاءت عن غير قصد ونتيجة لصدف طارئة .

ولقد اكتسبت طينة الفخار لدى الإنسان البدائي الأول أهمية حارة وكانت طقوس هذه الصناعة في مختلف أطوارها تخدم في بداية الأمر أغراضا سحرية ، إلى جانب خدمتها كذلك لأغراض نفعية .

ولم يكن بغريب إذن أن تشكل تلك المادة الطبيعية الأولى أهمية رفيعة عليا . وصدق رب العزة جلّت قدرته حين يقول في كتابه الكريم " ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين " وفي موضع آخر يقول الله سبحانه وتعالى " خلق الإنسان من صلصال كالفخار "

الوشم ليس فنا شعبيا قائما بذاته ، وإنما هو جزء متمم للفن الشعبي في مجاله العريض ، فالوشم الذي يدقه القروى على ساعده يتممه حل الذي يسمعه في البيت نفسها وتردده الصورة الملونة لأبطال الأبطال طير الشعبية وبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من بواعث مرتبطة بالاعتقادات قد نجده أحيانا يحقق وجوده بدافع التجميل والزينة كإحداث زخرفية في أعلى الذقن أو في الجبهة ، وعلى ظهر اليد أو الذراعين معا ، أو في القدم ، أو فوق وسط الصدر وهناك على المثال نساء الحنوب بلونهم القاتم للشفاة يكسبن أسانهن بريقا . نجده أحيانا أخرى كمجرد وسيلة لإثبات الشخصية ، كذلك الذي اسمه وتاريخ ميلاده على ساعده .

وفي حالات غير هذه وتلك قد نواجه بوجوده بمثابة ( رمز ) كذلك الذي يشم آية الكرسي على إحدى ذراعية أو الطفل الذي ير بنقطة أعلى جبهته حتى لا يموت اخواته الذين يولدون من بعده ومن أمثلة الترابط القائم بين مختلف الفنون الشعبية بين الموسيقى والشعر والموسيقى والوشم في ظل أوضاع معينة تفرضها التقاليد ونوع معين من الزي الشعبي مثال « حسن ونعيمة » .

ومثال « حسن ونعيمة » خير مثل باعتباره يمثل الترابط المشترك المؤثر على فن الوشم وقد ساهم به كل من الموال الشعبي والغناء والموسيقى وأخيرا فن الوشم . إنها أوبرا عريضة ودراما مصرية طبيعية تلعب دورها في حياة الفلاحين الذين يحفظونها ويرددونها آخر الليل .

وأخيرا يهمني أن أؤكد الإشارة إلى أنني لا أعصد عادة الوشم ، بل على العكس أعتقد أنها - برغم تعدد ملامحها وبواعثها - مازالت تحمل صفات وخصائص بدائية بالإضافة إلى أن العملية في حينها تسب كثيرا من الألم الجسماني . ولكن اتجاها نحو دراسة مجالات التعبير الفني في الحياة الشعبية . يقودنا مع ذلك إلى الاهتمام بالوشم باعتباره أحد هذه المجالات . فالبحث في مجال الوشم ، كالمبحث في مجال القصة الشعبية ، من الممكن أن نصنع بأيدينا مزيدا من تراث الفن الشعبي .

هذا التراث الذي ينبغي أن نسجله ونحتفظ به لقيمته التاريخية أولا ، ثم لنستلهم ما نراه صالحا من موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك في أعمال فنية جديدة .

إليها حتى الآن أرقى البلاد من أصحاب الحضارات الحديثة .

ووقفه أخرى ذات دلالة كبرى ، ذلك بأن رسم الوشم الخاص معترة إنما هو مستمد من جمهورية سوريا العربية وهو فوق ذلك منتشر في جمهورية مصر العربية كما تنتشر رسوم أخرى كثيرة بين بلاد العرب . ويدل هذا دلالة واضحة على اتحاد جذرى في طرق التفكير وفي اتجاهات الفن والأحاسيس والمشاعر بين أبناء البلاد العربية جميعا . وإذا لم تكن القومية العربية شيئا افعلته أساليب السياسة لحاجة أو لأخرى . إنما هي أولا وقبل كل شيء حقيقة كبرى وغالدة فقد يشابه المتقنون من قوميات متعددة على نحو ما حول ما يستهدفهم من المثل فلا يدل هذا بالضرورة على أن كثيرا من الثقافة المشتركة تكون في عقول الناس اتجاهات متعائلة . أما أن تتفق الطبقات الشعبية - وهي التي لم تتروى بنصيب كبير من الثقافة اللهم إلا ما يستشق من عبر اليته - والتي تعيش بين أرجاء البلاد العربية على اختلاف في بيئتها المحلية أوجدتها اختلاف الأمكنة والأجواء والظروف المحيطة فإن هذا ولا شك يحملنا على الاعتقاد الراسخ بأن القومية العربية التي أراد الاستعمار - لفترة من التاريخ - أن يهيل عليها التراب لا يمكن أن تموت وأنها لا بد نافضة عن نفسها ما يود الاستعمار جاهدا أن يحشوبه عقول أبنائها من ترهات وأوهام .

ويبدو أن رسوم الوشم قد أصابتها حالة اضمحلال وضعف فترة الحكم العثماني شأنها في ذلك شأن الفنون الشعبية الأخرى .

وقد يكون صحيحا أن الأتراك العثمانيين لم يلجئوا إلى السطو على رسام الوشم كمالجئوا إلى السطو على مهرة الصناع وأصحاب الحرف اليدوية وأرسلوهم للعمل في الأستانة وغيرها من أمهات مدنها . غير أن انحطاط المستوى الفني للفنون الشعبية من شأنه أن يؤثر على مستوى الرسم في الوشم ، لأن البيئة المحيطة بالمدن كما هو معروف لها تأثير بالغ على مداركه وقدرته على الابتكار والإبداع ومن ثم نجمد الوشم وتجمدت اللون الشعبية جميعا أو كادت في العهد التركي وفي غيره من عهود الاستعمار . وكل ما استطاع أن يضيفه الوشم إلى ثروته الفنية خلال عصور الاستعمار هو التأثير بالأزياء والملابس فأحدثت تطورات واضحة في الملابس الوطنية .

ونستطيع أن نرى في نهاية الأمر أن الرسم والتشكيل في مجال





لوان نحارية من مجموعة المتحف المصري بالقاهرة



والعديد بالذكر أن المصريين القدماء استخدموا عجلة الفخار في صناعة الفخار والبعض يرجع استعمالها إلى الأسرة الأولى ، في حين يرجعها البعض الآخر إلى الأسرة الخامسة

وتعد على حدوان مقبرة في سفارة من الأسرة الخامسة وعلى حدوان مقبرة أخرى في منى حسن ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة ما يشير إلى استخدام عجلة صانع الفخار

كما حفلت المعابد الفرعونية القديمة برسوم للإله (خنوم) وهو يصنع الإنسان على عجلة الفخار مستخدماً مادة الطين

وبعض الرمن وتغل تقاليد تلك الصنعة واسعة وممتدة ويظل الكثير من أساليبها متوارثاً دون أن تفقد الكثير من تقاليدها ووظائفها ومميزات فمخار العصر الإغريقي يتميز بالبساطة وأسلوبه الزخرفي الرقيق كما يتميز فخار العصر الروماني بمعجته الحمراء وزخارفه البارزة السوداء ، حتى نصل إلى العصر القبطي الذي شهد فيه الفخار ازدهاراً كبيراً . إذ كان الرهبان أنفسهم يشغلون بهذه الصناعة في بعض الأماكن المخصصة لذلك بحدوار الأديرة .

وتحمل الفخاريات القطعية مثل الأواني الكبيرة والفاروروات بالعديد من الرموز والزخارف المسيرة مثل الصدفة - الأسماك - الصليان - نبات الكروم - الحيوانات - الطيور - إلى جانب صور القديسين والرهبان وبعض الكلمات القطعية

ويأتى العصر الإسلامي الذي استطاع أن يضيف إلى هذه الصنعة كثيراً من عناصر الخلق والإبداع سواء من حيث التطوير في بعض الأنماط وإكسابها بعض الخصائص والسمات الجديدة أو من حيث ابتكار بعض الأشكال الأخرى التي يرجع الفضل للفنان الإسلامي في تطويرها ، ولعل ذلك يظهر أمامنا في ذلك الكم الهائل من الأواني مثل الأكواب والصحون وسلطانيات وأباريق ودوائر وقندور وشمعدانات ومسارج ومباخر وزهريات وتماثيل صغيرة ولعب وأنواع أخرى من التحف .

وكان لفنان العصر الإسلامي كذلك ابتكاراته واستحداثاته في ميدان الزخرفة والتجميل وتوضح ذلك في العناصر الزخرفية التي اختص بها الفن الإسلامي وحده دون سائر الفنون ، وهي الكتابة العربية لما تتميز به من مرونة وقابلية على التشكيل وقد اتخذها الفنان أيضاً وسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى . ويوجد نوعان رئيسيان من الكتابة العربية الخط الكوفي وخط السخ وتحظى مجموعة كبيرة من المعاريات وخاصة شبائك القفل بهذا النوع من الفنون . هذا فضلاً عن الأنواع الأخرى من الزخارف العربية والهندسية والمروغ النباتية والأشجار والثمار والرموز وصور حيوانات وطيور وأسماك وأشخاص وكل هذا كان يرسم وفقاً لأسلوب العصر سواء كان تلقائياً أو محاكياً للطبيعة أو محورياً

وقد أثارت صناعة الفخار والخزف في العصور الإسلامية وحاًة فيما بين القرنين السابع والسابع عشر الميلاديين الكثير من البحوث الفنية والتاريخية والحمالية وفنحت أمام الدارسين سبلاً من المعرفة أصول العمل وتقنيته ، فضلاً عن تقاليد الصنعة الحديرة بكل اهتمام . لقد لعب الفخار دوراً كبيراً في العصر الإسلامي وأدى وظائف متعددة في حياة الناس ، وتداول إنتاجه على نطاق واسع ، سواء المعاملات التجارية ، أو الماسبات الاجتماعية ، أو في الحاحيات وتسجيل الأحداث والمكاثبات ، إلى غير ذلك من أغراض شتى ومازالت التقاليد الفنية الإسلامية مستمرة ومتصلة منذ مئات السنين إذ مارالت الفواخير الحالية تتح بعض الماذح والأشكال التي تطار مع نظائرها في العصر الإسلامي وما قبله

### تعريف بالخامة المستخدمة وخطوات إعدادها وتجهيزها :

تقوم الصناعات الفخارية أساساً على خامة رئيسية هي خامة الطين الطبيعي . وتنقسم الطينة ذاتها إلى عدة أنواع وكل منها له مواصفات خاصة ، ومن ثم فهو يصلح لإنتاج نوعيات معينة دون الأخرى . وغالباً ما يشترك نوعان في إنتاجية واحدة من خلال خلط أحدهما بالآخر تحقيقاً لتوافر عنصر المتانة والتماسك والملمس أحياناً ، وأحياناً أخرى يكون خدعة للشكل والحجم الذي يخدم بدوره العصر الوظيفي .

أما هذه الأنواع : فمنها التيني ذو اللون الأصفر تقريباً وينسب إلى بلدة التين بحدوان .

ومنهما الأسواني وهو الذي يتم استخراجها في محافظة أسوان ، ومن ها فقد سمي باسمها (جبل الطين الأسواني) .

ثم هناك النوع الثالث وهو الطين الأسمر النيل الذي يفوق النوعين الآخرين ويمثل الركيزة الأساسية من حيث الكم والكيف وتعتمد عليه الصناعات الفخارية في معظم إنتاجها ومن ها يعد العصر الفعال في صناعة الفخار بمصر منذ أقدم عصور التاريخ فيما قبل الأسرات الفرعونية ، إذ ثبت بالفحص أن أجود أنواع الطينات هي الموحدة بباطن الأرض ، وعلى أعماق مختلفة في التلال الواقعة ها وهناك على ضفتي الوادي وهي التي تكونت أصلاً مما حملته مياه ذلك النهر منها من غرين خصب جاءت به من أعالي النيل في مواسم الفيضان عاماً بعد عام .

ولعلنا نعرف أن حاجة هذا الإنسان إلى الأشكال المجوفة وتوظيفها في خدمة مصالحه ، تعد العامل الأول للوصول إلى هذه الصناعة ، ثم مواصلة صنعها وتطويرها على مر الزمن بحكم طبيعة مادتها الخام وتميزها بالمرونة والطواعية للصانع .



المحار الأسود من  
مجموعة أواني النهر  
سجف



مسند من  
البردي الحديث

### طريقة إعداد الطينة

وهكذا استمرت صناعة المحار من خلال أطوار وحف رمية متالية منذ أقدم عصور التاريخ وحتى عصرنا الحديث ، ونعود إلى القول بأن الخامة المستخدمة في التشغيل وأيا كان نوعها لابد أن تمر بعدة خطوات أساسية حتى تكون جاهزة للاستخدام والشكل .  
وهذه الخطوات قد تتباين من منطقة لأخرى ، إلى أن تصل في النهاية إلى الهدف المطلوب وهو حالة الصلابة التي تكون عليها العامة قبل أن يستخدمها الحرفي مباشرة في الإنتاج

ففي فواخير القساط ، على سبيل المثال ، وهي التي تعد من أكبر مراكز الإنتاج المتوزع على مستوى الجمهورية - والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الطين النيلي ، نجد أن تجهيز هذه الخامة يمر بالمراحل التالية من خلال نوعية من الأحواض كل منها له مواصفات خاصة :

الأول : ويسمى حوض النصفية ويسمى بلغة أهل الصناعة ( الكوز ) Koze وهو مبطن بالأسمنت لمنع تسرب المياه . وفي هذا الحوض يتم خلط المياه مع نوعية الطين المطلوبة لكل منتج ، ويأتي ذلك وفق مقادير ونسب محسوبة ، حتى تصل إلى درجة الكثافة التي تتطلبها الصناعة ، وهنا تبرز الخبرة الطويلة والمدرسة لوعية كل حامة وخصائصها وملائمتها لكل منتج من حيث شكله وتركيبته وتوطيفه للغرض الذي يتبع من أجله .

الثاني : ويسمى حوض " التشير " ويسمى بلغة أهل الصناعة ( الص ) Al Nose وقد بني على أساس أن يسمح بتسرب المياه وترشيحها فيه عندما يتم نقل الخليط إليه من الحوض الأول بعد نقية من أية شوائب . ثم يترك هذا الخليط ما بين أسبوع صيفا أو أسبوعين شتاء ، حتى يحف ويتشقق طبيعيا بفعل العوامل الجوية وبالمساعدة اليدوية أحيانا وعندها يتولى " رئيس الطينة " تقسيمها إلى قطع كبيرة يتولى بعده الصبية رفعها ونقلها إلى مكان مخصص في الورشة يسمى " بيت الطين " تتوفر فيه صلاحيات التخزين وبعد بيت الطين بمثابة المخزن الذي يضم رصيد الخامة المطلوبة للعمل لفترة تقرب من العام . وكلما احتاج الحرفي إلى جزء من هذا الرصيد للتشغيل يقوم عامل آخر يسمى الدواس Dawwas باقتطاع جزء كبير من المخزون يسمى التابيتا Tabita ثم يبدأ في دمه عن طريق استخدام أحد أرحله بالتبادل مع الرجل الأخرى ويظل هكذا حتى تصل الطينة إلى مرحلة معينة من التماسك ويضيف الدواس بين الحين والآخر بعضا من الرمال " تراب القرن " الذي يدخل في تكوين الطينة ويساعد هذا الرماد على تماسك ذرات الطينة ويزيد من مرونتها وطواعيتها كما يساعد على سهولة تشكيلها وحماية المشغولات من التشقق في أثناء التجفيف والتهشم أثناء الحرق هذا بالإضافة إلى إكساب المشغولات مسامية بعد الحرق تساعد على أداء وظيفتها الأساسية وهي الرشح وعقب عملية

الدوس يتولى أحد الصبية اقتطاع جزء صغير منها يسمى الحرة Khartah بعد مرة أخرى تجهيزه من خلال دعه بيديه عدة مرات فوق ما يشبه مضخة تسمى " دسة " Dastah ترتفع عن الأرض بحوالي نصف متر تقريبا مع إضافة الرماد بصفة مستمرة لنفس الأسباب سالفة الذكر وأيضا لعدم التصاقها بسطح المضخة . وبعد التأكد من صلاحيتها تماما يقوم بلمعها ولفها على شكل أسطوانة مصمتة ومماولتها لصانع الفخار الذي يعمل على الدولاب .

### بداية مراحل العمل على الدولاب

بدأ أول خطوة في العمل بتشكيل الجسم الأسطواني المفرغ الذي يمثل المرحلة الأولى في التشغيل ثم يقوم بعدها بتصنيع الماذج المختلفة والمتنوعة ويستعين في عمله ببعض الأدوات التي يستخدمها في أغراض معينة منها على سبيل المثال " الحاروت " والصدف ، فإذا انتقلا إلى مناطق أخرى بعد القساط نجد أن التجهيز يتخذ وسائل أخرى منها على سبيل المثال ما يحدث في منطقة قا ، إذ بعد أن يتم نقع الطين في الأحواض تقوم بعض الماشية " الجاموس " بدفعها بأرجلها في الوقت الذي تفرز عليها روثها . وبعد هذا الروث مادة مهمة بالنسبة للعبية الطينية .

وللفنان الشعبي رؤيته الخاصة وأسلوبه في اختيار خامات البيئة وطريقة تشكيلها وعلى الرغم من أن صناعة الفخار تتم بأسلوب أولي بسيط ، فهي لا تنقصها القيم الجمالية

وقد أنتج الفنان الشعبي الكثير من الأشكال المصنوعة من الطين لتغطية احتياجاته اليومية من أوان فخارية للطهي والاكل وتخزين الغلال . ساعده على ذلك مادة الطين الطبيعية ومكوناتها وما تتميز به من مرونة وقابلية للتشكيل ولهذا السبب نجد أن منتجات الفخار تشمل كل احتياجات الحياة .

وقد عرفت مصر الأواني الفخارية ، كما سبق أن ذكرنا ، منذ العصر الحجري الحديث وشهد على ذلك القطع الفخارية الرائعة الموحدة حاليا في المتحف المصري وتمثل :

أواني للشرب وتبريد المياه وحفظها وأخرى لحفظ الأطعمة بالإضافة إلى أدوات الأكل .

وقد سجل الفنان المصري القديم عدة رسوم وأشكال في مقابر نبي حسن تعد مرجعا مهما لتاريخ صناعة المحار في مصر

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة وثيقة مباشرة بين الشكل والوظيفة ، فكل يعتمد على الآخر . فالأساس الذي يقوم عليه الشكل لابد أن يحقق الوظيفة التي صنع من أجلها ، مع الحرص على إبراز القيم الجمالية للشكل مهما تكن وظيفته في الاستعمال اليومي .





أوان لحاربة من مجموعة مراكز الفنون الشعبية بالقاهرة



سواء يختلف مع القدر في الصعيد أو الوجه البحري أو كذلك تختلف طريقة استعماله ، إذ غالبا ما يعلق من اليدين بالماء سفوف الحجر ، ويتميز بلونه الأسود ويسمى البوحية vah ويشبه القدر الذي تنتجه محافظة الشرقية حاليا ، ويتميز مع قدر باللون الأسود المنحرج إلى الرمادي

الزير : الجرة - البكل : Zeer . Garrah . Bakal

وهي تخصص لحفظ المياه ونقلها .  
أولا : الزير Al Zeer هو الإناء الكبير لتخزين كمية كبيرة من المياه وتبريدها وتلا منه القليل للشرب بعد ذلك . وهو إناء الشكل منذ عهد الفراعنة فقد وجد بالمتحف المصري عدد كبير الأزيرة الفخارية مزخرفة بأختام تحمل اسم صانعها ومكان إنتاجه وقد استمر إنتاجه بعد ذلك بكثرة في العصر الفاطمي وحتى الخامس عشر الميلادي .

وهناك نوع من الأزيرة الصغيرة الحجم التي تطلق بالظا الزجاجي الملون وتزخرف بالزخارف الإسلامية ويستخدم في حيا الأشياء الثمينة مثل المسك - مسحوق الكافور واللآلئ والحواهر ويحضر المتحف الإسلامي بمثل هذه القطع صغيرة على أن الاستعمال العادي للأزيرة هو تبريد المياه ولهذا فهي تصنع من طين راسخ ولا تطلق ويتم صنعها على ثلاث مراحل .

يصنع البدن وحده ثم الرقة ويلصقان معا ثم يحرد بالحواروت Garoot لإزالة الزوائد ولتهذيب الشكل . وتعد منطقة الفخار بمصر القديمة - الفسطاط - من أشهر المناطق إنتاجا لهذا النوع بعد منطقة القنطرة بقاء . ويتميز إنتاج منطقة الفسطاط من الأزيرة بأحجامها الصغيرة والمتوسطة

ويعرف الزير الصغير باسم « زير حمامي » ويسمى نصف صفيحة ماء وهو يسمى في الواحات البحرية بالزيرة وتشتهر منطقة قنا بإنتاج الأزيرة الكبيرة الحجم والتي تسع لصفحتين من الماء وليس معنى هذا أن إنتاج هذا الإناء بنوعياته المختلفة مقصور على هاتين المنطقتين ،

وتتعدد أنواع الأواني الحربية لتشمل أغراضا متعددة منها حفظ السوائل ، القدور ، الحرار ، الأزيرة ، الطهي ( طواجن ) تخزين العلال ( صوامع ) الشرب ( قفل ، أباريق ، فاجين ) حفظ اكل ( أطباق - سلاطين - زبدية ) حفظ الزهور ، زراعة النباتات بالإضافة إلى أدوات للمصيف ( طبل مانوعها ) ومسارح ومباخر ولعب أطفال

أواني حفظ السوائل

تشمل الأواني الخاصة بحفظ السوائل - القدور لحفظ الزيت ، والسمن ، والعسل . ويخصص الزير والحرار والبكل لحفظ المياه ونقلها

القدرة : Kedrah

تعد القدرة من الأواني الفخارية شائعة الاستعمال منذ عهد الفراعنة ، ولا تزال تستعمل حتى اليوم بنفس الشكل أو مع اختلافات بسيطة . ويوجد بالمتحف المصري نموذج لقدرة ذي تصميم جميل يشبه إلى حد كبير المستخدم حاليا ، وله غطاء ومقبض - أما عن أكثر القدور انتشارا الآن فهي القدرة التي تستخدم لتخزين السمن ، ويطلق عليها أسماء كثيرة نعا لاختلاف المناطق التي تستعمل فيها ، فتسمى في الوجه البحري ( بوشه ) Boshah أما في الصعيد فتسمى ( طشة لروية Tabshgah Arweyah برنيه Berneyah )

تشكل القدرة على الدولاب بمقاسات مختلفة ومتعددة تبلغ ثمانى مقاسات أصغرها يسع رطل سمن واحد وأكبرها يسع أربعين رطلا

وتشتهر منطقة القنطرة الخيرية بإنتاج أنواع كثيرة من هذه الأواني تصنع من طينيات ( الأسوانى - طمس النيل - طيبة النين ) وهي تطلق من الداخل بطلاء زجاجي ومن الخارج حتى منتصفها وذلك لغرض التوفير في الطلاء وغالبا ما يحتوى الطلاء على اللون الأخضر والأصفر والسنى وهو ما يسمى بجلد النمر . ويختلف شكل القدر من منطقة لآخرى ، ففى القدر الخاص بحفظ السمن أو الزيت في شبه جزيرة

بل إنه يصنع كذلك في مناطق أخرى مثل الشرقية التي يتم تشكيل الزير فيها على أربع مراحل لكبير حجمه ويستعمل الصانع ببعض الحبال التي يحيط بها بدن الزير حتى يحافظ عليه من الإنهيار وهذه الطريقة متوارثة منذ القدم .

وفي بداية هذا القرن كانت تخصص أماكن للشرب وتسمى السيل وهي عبارة عن حجرة صغيرة مبطنة بالرخام وتقع في واجهة البيت ويوضع بداخلها الزير وبذلك يتمكن الناس من دخولها للشرب دون إزعاج لأهل البيت .

وفي بعض القرى والأحياء الشعبية كان يوضع الزير تحت وعلى الرغم من انتشار البلاص في جميع قرى الوجه البحري

زخرفة الأطباق من حراوس بقا





والقبلى ، فإن صناعته تقتصر على بلدة البلاص في محافظة قنا ، ولهذا سميت الجرة بالبلاص نسبة إلى البلد الذى يتجه ، ومن هناك ينقل بواسطة المراكب الشراعية إلى المناطق الأخرى . وطية هذه المنطقة هى الطية الوحيدة الصالحة لإنتاج البلاص وهى جبة الرشح ولونها رمادى فاتح . أما بعد الحريق فيتحول لونها إلى أبيض مائل للاخضرار . ويقابل الجرة أو البلاص فى بعض مناطق أخرى من مصر مثل سيناء شكل آخر للجرة يختلف قليلا عن الشكل المألوف فى الريف . وهذا الشكل له شفة عريضة ويطلق عليه اسم " البجسية " Bogseyah كما تشتهر منطقة الوادى الجديد بإنتاج نوع من المنتجات الفخارية يقابل البلاص فى الريف ويسمى " السحا " Segga وهو يضاف إلى الشكل ذو ربة أسطوانية قصيرة وتبرز من منتصف أعلاه ويحمل فوق الكتف أو تحت الإبط .

ثالثا : البكل Bakal تعد البكلة بديلا للبلاص فى بعض المناطق مثل بنى سويف والفيوم كما أنها تختلف فى تصنيعها عن صناعة الفخار التى سبق ذكرها فالصانع يقوم بعمل حفرة مستديرة نصف كروية فى باطن الأرض ويطنها بكمية من التبن ثم يسقط بداخلها قطعة من الطين المضاف إليه التبن المجهز للتشكيل ويستعين بشقفة من الفخار يستخدمها لحفر القاعدة وكشط أجزاء منها حتى يحدث تحويف قليل العمق سميك الجدران . ويعقب هذه المرحلة مرحلة أخرى يقيم فيها الصانع جدران الإناء مستعينا بضغط يده اليسرى على الطين من الداخل . وبعد أن ينتهى الصانع من إقامة عتق البلاص الذى يضيئ تدريجيا قرب فتحة ، ينقله إلى مكان آخر للتجلىد فى الشمس ثم يضاف إليه فوته التى تصنع على الدولاب وتضاف إليه كمرحلة أخيرة ولا يرفع بعد ذلك إلا بعد أن يجف فى الشمس تماما .

## اوانى الطهى

### الأبرمة والطواجن ABREMAH , TWAGEN

تعد محافظة قنا بصفة خاصة ، مركزا مهما وجويا لإنتاج الفخار بصفة عامة ، والطواجن والبرام بصفة خاصة ، وهناك منطقتان تشتهران بإنتاجهما : وهما منطقة " حجازة " ومنطقة " دنلرة " وهى مناطق تعد من أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا لإنتاج هذا النوع من الأوانى وتقع جنوب شرق قنا على بعد اثنين وثلاثين كيلومترا من القصير . وهذه المنطقة يعمل سكانها أساسا فى هذا العمل إذ يشتغل كل بيت بإنتاج أوانى الطهى الفخارية ، فالرجال يعملون على الدولاب والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبة الصغار فهم يشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطين ، على أن هذه الصبة لا تقتصر على منطقة حجازة بل نجد فى قنا وبعض ضواحيها كثيرا من البيوت التى يعمل أهلها بنفس الطريقة .

وهناك أيضا مصنع بقرية دنلرة شمال قنا يتبع أوانى الـ الأبرمة والطواجن ونوع آخر يسمى ( القسط ) Kest وهو حل لتسوية الفول والعدس فى الفرن .

### ومن أهم أشكال الطواجن :

- ١ - طاجن فخار غير مطلى وله يد ويضاف إليه أربعة من البروز كل من متشابهان .
- ٢ - طاجن آخر مشكل على الدولاب غير مطلى له أربع أذان عريضتان وأثنان صغيرتان ولونه وردي . وبعد الطاجن والبرام أكثر أوانى الطعام انتشارا فى مصر . وهذه الأوانى تأخذ معينا ، فهى من الفخار غير المطلى إلا فى بعض الحالات القليلة . وتعدد الأحجام فى إنتاجها تبعاً للاحتياجات فتش الأحجام الصغيرة التى تكفى شخصا واحدا وتدرج هذه الأحجام الكبيرة التى تناسب الولائم وهى متنوعة وتروى جميع الأذواق على مختلف مستوياتها .

وتعد منطقة ( الفواجر ) ، فى العموم " بمصر القديمة " القسطا " من أعرق المناطق وأقدمها إنتاجا للمنتجات الفخارية ويدا البرام والطواجن من أشهر منتجات مصر القديمة وأحيانا يكون له بروز ملتصق به ويستخدم فى تحريك الإناء داخل الفرن أيضا هناك نوع آخر له حافة بارزة مطلى بطلاء زجاجى وهناك طاجن له أذان ومطلى من الداخل فقط .

٣ - " التاجين " Tajeen وهو التحريف الصوتى للطواجن فى منطقة النوبة . وتصنع منه أحجام مختلفة تبعاً لكمية الطعام المراد طهيه فيها . والإناء أحمر مصقول توجد فى حوافه زوائد تعمل كمقابض . وبين كل مقبضين زخرفة على شكل ثلاث خطوط غائرة . ويقابل هذا النوع من الأنية فى الواحات البحرية إناء « البورمه » Bormah لطهى الأرز والفول .

### اوانى تخزين الغلال ( الصوامع Swamee )

تعد صناعة الصوامع من الحرف التى تجيدها معظم السيدات فى النوبة ولا يكاد يخلو منزل نوبى من صومعة Sawmaah أو أكثر تخصص كل منها لاحتواء نوع معين من المحاصيل كالبلح والذرة والشعير ، هذا وتنتشر الصوامع فى الوجه البحرى فوق أسطح المنازل ، وفى الوجه القبلى يخصص لها مكان فى الدور الأرضى . وتشترك جميعها فى مواصفات واحدة إذ تبنى بالطين المضاف إليه روث البهائم أو التبن ، وتأخذ نفس الشكل المخروطى . ولابد أن تكون ذات حجم كبير وجدار سميك ، لتحمل احتواء الأوزان الثقيلة كما تحمّل الإحتكاك الشديد أثناء الاستخدام وتكون لها فوهات واسعة وغطاء فى بعض الأحيان لحفظ ما بها من مواد .

وتتميز الصوامع بشكلها الخارجى من منطقة أخرى ، ويظهر ذلك بوضوح فى الصوامع الخاصة بمنطقة النوبة على سبيل المثال . إذ أن الصومعة تزخرف بزخارف بارزة من الطين وأحيانا بلصق عليها أطباق من الصينى أو الفوانع والمرايات . وأحيانا نعلق الفتحة العلوية بقرص من الطين .

وفى حالة عدم وجود الفتحة العليا ، تفتح لها فتحة من أسفل قريبة من سطح الأرض تستخدم لسحب الحبوب منها وتغلق مرة ثانية عن طريق سدّها بقطعة من الطين الطرى المغطى بالقماش وبعد بناء الصومعة تترك يومين أو ثلاثة حتى تجف تماما . ويمكن استخدامها بعد حرق قليل من البخور فيها وذلك لإكساب جدارها لداخلها قليلا من الصلابة وطرد أى نسبة رطوبة تسبب فى تعفن المواد المخزنة . وهذا بالإضافة إلى فائدة البخور من الناحية المعنوية .

## اوانى الشرب

### تشمل القلل والأباريق :

القلّة Kollah يبدأ تاريخها منذ أيام الفراعنة فالرسوم الملونة والمحفورة على بعض جدران المعابد غنية برسوم الأوانى الفخارية التى تستعمل لتبريد المياه ، كما أن مجموعة كبيرة من هذه الأوانى موحدة بالمتحف المصرى وهى من الفخار المسامى ذى اللون البنى الفاتح وعليه خطوط دائرية من البطانة الحمراء ويبلغ ارتفاعها ٣٥ سم تقريبا . وما زالت الأحياء الشعبية فى مصر تحرص على استخدام القلّة فى تبريد المياه وتوضع عادة فى أحد النوافذ فى مواجهة تيار الهواء وتوضع القلّل فى صينية من النحاس وتغطى فوهتها بغطاء من النحاس كما يوضع بداخل الرقة وفوق شبك القلّة بعض نبات النعناع أو الليمون ، لتكسب المياه رائحة ذكية .

طريقة صنع القلّة Kollah : تصنع القلّة على ثلاث مراحل . . أولا : البدن ويشكل على الدولاب ثم الرقة وتشكل على الدولاب ، وبعد ذلك تضاف الرقة إلى البدن الذى تم تشكيله فى اليوم السابق ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تفتح فيها فتحات للشرب وتسمى شبك القلّة وتقع عند التحام بدن القلّة بالرقة من الداخل .

يلى ذلك جرد المشغول كله ليأخذ الشكل النهائى للقلّة . وتعد منطقة القسطا بمصر القديمة ( Fostat ) من أشهر مناطق إنتاج القلل فى مصر ، يليها منطقة قنا وتشتهر بإنتاجها منطقة قنا بعض ما تنتجه منطقة القسطا .

وتعد أسبوط منطقة ثالثة لصنع القلل . وهناك تختلف صناعته عنها فى قنا ، والقسطا بينما تتم فى هاتين المنطقتين بطريقة الدولاب ، تصنع فى أسبوط بطريقة أخرى تلتخص فيما يلى :

يشارك فى صنع هذه القلّة رجلان وامرأة ، فالمرأة تأخذ كتلة من الطين تضعها فى فحوة على هيئة نصف كرة محفورة فى الأرض ثم تستعين بقطعة من الفخار المحروق حرقا محكما تشبه شكل رغيف الخبز الصغير لدق الطين حتى تتشكل وتتخذ شكل إناء نصف كروى . وبينما تدق تحويف الإناء بإحدى يديها ، تمسك بالآخرى شقفة من الفخار وتكشط بها الجدران الداخلية للإناء حتى تصح رقيقة نوعا ما . وتنتهى عند هذا الحد الخطوة التى تسهم بها الصانعة فى تشكيل القلّة . ثم يتناول أحد الصناع منها الإناء الذى أنجزته ، وأول ما يقوم به هذا الصانع تزيين سمك جدار الإناء وإطالته . ولتحقيق هذا يستند الجدران الداخلية بإحدى يديه فى حين يضرب عليها من الخارج بقطعة خشية مقوسة ويستمر فى تهليل الجدران الخارجية وطرقها حتى يتكون لديه ما يشبه طاسة أو سلطانية ليس لها حافة .

وبعد هذا الحد ينتهى دور الصانع . ثم يتعهد الإناء الصانع الثالث الذى يضعه على دولاب الفخار ، ويستعين بقطعة كبيرة من الطين يشكل بها حافة الإناء ثم يضيف إلى جانبها مقبضين أو أذنين صغيرين ، ثم تنقل الأنبة بعد ذلك إلى مكان تجف فيه فى الشمس . ومما بلغت النظر أن إناءا بسيطا كالقلّة يتعاون فى إنتاجه جملة صناع يقيمونه على مراحل ثلاث ، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الأوانى يعتمد على أيدى الصناع أكثر من اعتماده على الدولاب ، إلا أن الإنتاج يتميز بالانتظام المحكم المتميز والمتماثل .

ومن الأسماء المشهورة التى تطلق على أشكال القلل المختلفة فى مناطق أخرى مثل منطقة أشمون جريس بالمنوفية قلّة " بكرنيس " " قلّة شرشر " " قلّة بيدين " أما الأنواع التى تنتجها القسطا حتى اليوم فهى :

قلّة مأكية Makenah ، قلّة شيشة Sheshah ، قلّة بشكة Bashtkah ، قلّة بطة Battah ، قلّة بنورة Bannorah ، قلّة حرملة Harmalah ، قلّة شرلسون Shariaton ، قلّة رصاصى ، قلّة عباسية Abbasyah للأطفال ، قلّة مجوزه Megwazah للخيوط وقلّة مفردة Mefredah .

وأشهر أنواع القلل فى الوادى الجديد ما هو مرتبط ببعض العادات والمعتقدات مثل " راوية العريس " وهى القلّة التى تشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكمية مضغوطة من البخور التى يتدلى من حوافها عدة أفرع زيت بالبخور الملون والعملات القديمة . ( عادة وضع البخور والمعطر على الرؤوس لتعطى رائحة زكية عطرة تعم مكان الحفل هى عادة مصرية قديمة حيث كانت توضع على رؤوس السيدات مثل هذه المعطر والروائح على هيئة أقماغ مستديرة من الدهون المعطرة التى تلدوب ببطء أثناء الحفل .

الإبريق : Ebreck وهو يصنع من نفس الخامات التى تصنع منها القلّة ولكنه يختلف عنها فى تصميمه فبينما نجد القلّة تتميز بانتفاخ كبير





## أواني الطعام

وهي كثيرة مثل الأطباق - السلاطين - الزبدية ..

الأطباق : وهي من أكبر الأواني الخاصة بالطعام انتشرا على اختلاف أنواعها وأشكالها وأحجامها - ففيها الممبق والمفلطح " المسطوح " الكبير - الصغير - الدائري - البيضاوي .

إن كثيرا من أشكال الأطباق وأنواعها موجودة بصورة كبيرة في المتحف المصري . ولم تكن الأطباق الكبيرة شائعة الاستعمال عند المصريين القدماء فحسب بل امتد انتشارها إلى الحضارة الإسلامية ، وقد وصف لنا المقرئى مدى كبر حجم الأطباق فقال : " إن الولايم التي أقيمت بمناسبة الأعياد كانت أحجام الأطباق فيها تسع لاحتواء خروف كامل وكانت تحمل على ظهور الرجال أو بواسطة صلات " . وفي قنا تنتشر طريقة التشكيل اليدوي مباشرة بكثرة إلى جانب

الشكل اليدوي على الدورات  
من حراحواس

في الجزء الأسفل من تكوينها وهي ما يمثل جسم المرأة نجد أن الإبريق يتميز بنحافة الجزء الأسفل وانتفاخ الجزء الأعلى ، هذا بالإضافة إلى وجود المصب والمقبض وهو ما يمثل بذلك جسم الرجل .

أيضا من أشهر أنواع المنتجات الفخارية المرتبطة بالمعادات والمعتقدات قلة السورق وإبريق السورق .

وقلة السورق عبارة عن إناء فخاري مختلف الأحجام يبدأ بالحجم الصغير ، ويزينه دور واحد من الشموع وشمعة فوق كل أذن ويندوخ في الحجم ، حتى يصل أحيانا إلى ارتفاع ٧٠ سم أو ٨٠ سم وكلما زاد ارتفاع الإناء كلما زادت عدد الأدوار التي تلتصق بها الشموع ، حتى تصل إلى سبعة أدوار في الأنية الكبيرة . ولا بد أن يشار إلى أن هذا الإناء خاص بالأنثى ، التي يرمز لها ببعض الرموز ، مثل تركيب رأس للقلعة تنتهي بشمعة من أعلى وهي عبارة عن رأس بنت لها شعر ووجه واضح المعالم ولها تهدين وخصر رفيع . والحقيقة المعروفة هي أن قلة السورق تعد من العناصر والمتطلبات الرئيسية في احتفالات السورق شأنها شأن الهون والغريال والحبوب الخ . فلكل منها دوره ووظيفته من خلال مراسم وطقوس هذا الاحتفال . وقد جبلت التقاليد الشعبية على اختيار القلة إذا كان المولود أنثى بينما يستعمل الإبريق في السورق إذا كان المولود ذكرا . ووجود أي منهما في الاحتفال يعد رمزا ، يشير إلى نوعية المولود بالنسبة للحاضرين . ولقلة الأنثى والإبريق الذكر دور آخر في تسمية المولود حيث ترص مع شمعات في الأدوار المكونة لها وتسمى كل شمعة باسم وآخر شمعة تظل مضامة هي التي يسمى المولود باسمها وقد تمتد الزينة لتشمل كل الحداد بوحداث وشرائط زخرفية بالغة الروعة ، منها المثلثات المتتالية والدوائر والخطوط الرئيسية والأشكال النباتية ويدخل كل هذا عبارات دينية مثل ( الحمد لله - صلى على النبي - الله جل جلاله - ياتور النبي - ألف مبروك - مولود سعيد )



عمال وائاح وتشكيلات من كمر اللاص





استعمالهم لطريقة التشكيل على الدولاب .

وتتعدد الأحجام في إنتاج هذه الأطباق من تحتات الفخار تبعاً للاحتياج المنزلي ، فهناك الأحجام الصغيرة التي تكفي شخصاً واحداً ، وتتلوح هذه الأحجام إلى الأكبر فالأكبر لتناسب الولايم .

وبعد إناء الكسب ( الكالا ) من أهم نوعيات الأطباق الموجودة في النوبة . وتوجد من هذه الأنية أحجام مختلفة وتستخدم هذه الأطباق في تقديم الطعام وبشكل خاص اللبن الرائب ولهذا تسمى عند النوبيين " زبديّة " كما تستخدم في زخرفة المنازل وذلك قبل ظهور استخدام الورسلين - الذي حل محلها بعد ذلك - حيث كانت تلتصق على واجهات المنازل أو تتدلى بواسطة خيوط من الصوف من أسقف الغرف الداخلية بحاصة غرف الزفاف " الديواني " . ومن التقاليد النوبية المرتبطة باستخدام هذه الأطباق وضعها بحوار القور وهي مليئة بالماء لشرب منها الطيور . وربما كانت هناك أصول أفريقية لهذه العادة حيث أن بعض القبائل الأفريقية وخاصة قبيلة الأشانتي Ashanty تتبع هذا التقليد . وإناء الكسب عبارة عن طبق من الفخار الأحمر المصقول ، ويميز بسبك ملحوظ حوالي نصف سم عند الحواف ، ويستمر عند القاعدة . ومن العادة التي ارتبطت بهذا الإناء " الكسب " أن الأسرة كانت تخرج معها هذه الأطباق مليئة بالطعام الذي يعد زادا لعدة أيام في رحلتهم لضريح الولي . وبعد انقضاء المولد ، تترك هذه الأطباق في مكان الاحتفال اعتقاداً منهم أن ذلك يحلب الخير والبركة .

ويقابل الكسب في النوبة إناء من الفخار في منطقة الوادي الحديدي يسمى الزبديّة ويستخدم لتناول الطعام .

### السلطانية

تشبه إلى حد كبير الفنجان وخاصة ما يكفي منها فرداً واحداً ويراعى فيها رقة الحواف وعلى نحو يساعد على عدم سقوط السوائل منها وهناك احتمال مرجح بأن السلطانية بصفتها الحالية تعد استمراراً لأول إناء عرفه الإنسان واستعمله في حمل السائل وهذا واضح في تصميمها البسيط الذي ظهرت به منذ العصور الفرعونية القديمة .

ويوجد بالمتحف المصري مجموعة سلاطين بسيطة التصميم واضحة الوظيفة صممت تقليداً لحفة اليد التي كان يغرف بها الإنسان الماء قبل معرفة الأواني . هذا إلى جانب مجموعة السلاطين بالمتحف الإسلامي ذات الأشكال والقوش المميزة والألوان الحذابة .

وقد تطور شكل السلطانية دون المساس بوظيفتها الأساسية حيث أدخل على قاعها إضافة جديدة عبارة عن قاعدة مرتفعة الأمر الذي أكسب شكلها عنصراً جمالياً جديداً كما روي فيها دقة السمك وهذا دليل على أن الإنسان كان يسعى دائماً إلى تطوير منتجاته فبعد أن عرف الشكل البسيط بدأ تفكيره في الشكل الأحسن والأجمل كما وسع في استخداماته نتيجة لذلك .

وتتشر في منطقة الفواخير بمصر القديمة صناعة السلاطين وتتجه جميع المصانع بالطرق الشعبية على الدولاب الخزفي وتطلى بالطلاء الزجاجي . ويقابل السلطانية في واحة سيوة إناء يسمى « معلى »

### الزبديّة ( سلطانية الزبدي )

نوع من الأواني الفخارية المطلوبة لكنه مازال واسع الانتشار بدرجة واضحة في معظم المناطق . وأهم مراكز إنتاجه منطقة القضاة .

وسلاطين الزبدي متعددة المقاسات وهي تصنع من الطينة السراء فقط ، وتطلى بالطين السائل ، وتطلى بعد الحريق بطلاء زجاجي أحياناً من الداخل وأحياناً من الداخل والخارج .

كما توجد أوان للحليب وهي ذات فوهات واسعة ويطلق عليها اسم « Al Boushah » البوشة في سيناء . .

وفي الواحات البحرية توجد أوان لحفظ اللبن تسمى أيضاً بوشة أما في النوبة فيعد إناء « الحوكة » أو الحكي وهو إناء كروي الشكل له مقبض ومصب وفولون أحمر مزخرف بزخارف خطية سوداء على شكل مثلثات من الخطوط المتقاطعة . وكذلك شريط من شبكة خطوط متقاطعة رأسياً وأفقياً يستخدم في حفظ اللبن والسوائل . ويقابل هذا الإناء في منطقة الوادي الحديدي إناء آخر « الهتاب » « Al Hetab » يستخدم في حفظ اللبن .

### أواني الزهور والنباتات :

وهي أنواع مختلفة منها ما يستخدم في وضع الزهور للزينة في المنازل ، وهذه يشترط فيها أن تكون غير راسحة للماء والنوع الثاني الذي تزرع فيه النباتات على عكس النوع الأول فيجب أن يكون مسامياً ، حتى تسمح مسامته بدخول الهواء . . . وخروج الماء الزائد منها وهي أصيص الزرع المخروطي الشكل الذي لا يخلو منه شارع أو حديقة أو شرفات المنازل والشكل المخروطي مريح للعين ويسهل تخزينه بوضع الواحدة داخل الأخرى وبذلك لا تشغل حيزاً أو فراغاً كبيراً أثناء عملية الإحراق .

هناك أشكال مستحدثة من أصيص الزرع وهي أيضاً شائعة - رغم أن مراكز إنتاجها محدودة - وهي لا تخضع للمواصفات السابقة والمطلوبة من أصيص الزرع . وتعد هذه الأشكال المستحدثة تطوراً لشكل الأصيص المخروطي . ويظهر ذلك التطوير في الاستدارة الموجودة أعلاها والتي تنتهي بحافة مزججة « مكرنشة » وغالباً ما توضع على طبق حافته أيضاً مزججة بنفس الطريقة .

### الماجور « Magour »

إناء خاص بالعجن وتحتاج صناعة الماجور إلى دقة ومجهود في التنفيذ أثناء عملية التشكيل ، إذ إنه يراعى عدم إنهار الشكل المخروطي للماجور . ويساعد الصانع صيان لسرعة تشكيله وبعد



مصانع الفخار النوبي بالمسطاط



أفران الحريق من مدينة  
المسطاط بمصر القديمة



مرحلة التجليد ، أى تماسك طيبته ، يقوم الصانع بطلاء حدران الماحور الداخلية ببطانة من الطينة التى تسمى «تين» نسبة إلى بلدة التين التى تقع جنوب حلوان بخمسة وثلاثين كيلو مترا . وبعد وضع البطانة بداخل الماحور يقوم الصانع بعمل خطوط دائرية بأصابعه فيفتح خطوطا بيضاء وأخرى سمراء وبعد إتمام تشكيل الماحور يقوم الصانع بتجزيمه من الخارج بحبل من الليف حتى لا يتشقق ثم يترك ليصفى فى الطل مع تغليفه بقش الأرز من الداخل والخارج .

هذه هى طريقة صناعة المواجير بكفر الحال فى الشرقية . وللماحور وظيفة مهمة نشأت منذ القدم وهى عجن العجين الخاص بالخبز وتخميمه .

ويشتر هذا الإناء فى جميع أنحاء الجمهورية . وربما يختلف اسمه من مكان إلى آخر فمثلا :

يسمى « التيرد » فى الواحات البحرية أما فى سيناء فيسمى الكشكولة ولكنه يحتفظ باسمه الماحور فى النوبة وهو من الفخار الأحمر المعقول وذو شكل كروى ومزود عند الحواف بثلاثة مقابض مصممة .

## الطيول

ومع التقدم المستمر فى الفكر الإنسانى ، ومع تقدم الثقافة استخدم الإنسان الفخار فى صناعة الطيول ، بعد أن اعتمدت فى شكلها البدائى على بعض القطع المحروقة من جلود الأشجار والطينة الفخارية شكلها الحالى قديمة عريقة يصل عمرها إلى حوالى ألفى عام قبل الميلاد ، طبقا لتقدير العلماء للمودج الذى عُثر عليه فى حفائر الأناضول والموجود حاليا بمتحف تركيا . كما عُثر فى عصر متأخر على نظير لها فى حفائر فلسطين قبل أن تستخدمها نحن فى مصر بمراحل طويلة من عدة قرون .

ومع تنوع أحجامها تشكل الطيلة على الدولاب من خلال مرحلتين

الأولى : البدن ، الذى يُترك إلى اليوم التالى حتى تجلّد ويبدأ الصانع فى تقطيع الرموس وتضاف على رأس البدن الذى سبق تشكيله فى اليوم السابق ثم يحدد الشكل لتنظيمه وتحديد مواصفاته النهائية ويترك ليصفى استعدادا للاحراق

وتعتمد أشكال الطول وأحجامها قسما سبعة أحجام :

١ - طيلة صغيرة ربع كوز Robokouz للأطفال لا يتعدى ارتفاعها ١٥ سم ويثبت عليها أحيانا قطعة من الورق لوى نوع رخيص جدا من الجلود .

٢ - طيلة نصف كوز Nesf Kouz يصل ارتفاعها إلى ١٨ سم ويثبت عليها الأنواع الرخيصة من الجلد خاصة بالأطفال .

٣ - طيلة كوز Kouz يصل ارتفاعها إلى حوالى ٢٠ سم ويثبت عليها أنواع رخيصة من الجلد وهذه أيضا خاصة بالأطفال .

٤ - طيلة « آتية » Alateya يثبت عليها نوع من الجلد الجيد وغال ما يكون جلد ماعز أو مرق ويسمى جلد حبة . يستخدمها الشار فى الأعياد والأفراح وليالى السر ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٥ سم .

٥ - طيلة « تلت » Telt تستخدم للفرق الموسيقية ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٠ سم ويثبت عليها نوع من الجلد الجيد .

٦ - طيلة فرجة . . يصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٥ سم يستخدمها العازفون فى الفرق الموسيقية . يثبت عليها جلد غالى الثمن يسمى جلد سمك / وهو من السمك البياض الذى قد تصل وزن الواحدة منه ٢٥ كيلو جراما .

٧ - طيلة « دحلة » Dohalla ويصل ارتفاعها إلى أكثر من ٦٠ سم تستخدم فى حفلات الزار ويثبت عليها جلد من النوع السمك ، لكن يتحمل الإبقاعات القوية - جلد حيوان ومصدره جلد حمار نافع .

وفى جميع الحالات تسمى قطعة الجلد التى تُشد فوق فوهة الطيلة المنصعة رقمة ، سواء كان نوع الجلد غال أو رخيص . ويزين جسم الطيلة بالطرق المختلفة منها ألوان الويات للطل للطل الرخيصة الثمن أما بالنسبة للنوع الغالى الثمن فتزين بالصدف الطيلى وأحيانا الصناعى .

## مناطق إنتاج الفخار

### محافظة أسوان

#### منطقة النوبة

تمثل النساء فى منطقة النوبة وغيرها العالية المعظمى من الأيدى العاملة فى صناعة الفخار فى هذه المنطقة وغيرها ، وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها التاريخية فقد تميزت النساء فى المناطق البدائية والريفية بممارسة هذه الحرفة . . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالنسبة للنسبة بردها إلى طبيعة المجتمع النوبى حيث تقوم المرأة بدور مهم فى المجتمع الذى ألقى عليها بمسؤوليات كثيرة نظرا لغياب الرجل خارج البلاد سببا وراء الرزق .

أما عن طريقة تشكيل الطينة الفخارية فى النوبة فتم يدويا بطريقة البناء بالشرائح واستخدام نوع من الصدف المقعر كتجويف يُشكل فيه الجزء الأسفل من الآنية .

أما عن استخدام الدولاب ( العجلة الدوارة ) فلم يعرف لدى الخزافات النوبيات بل كان استخدامه مقصورا على الخزافين النازحين من مناطق غير نوبية . ومن أشهر القرى النوبية القديمة فى صناعة الفخار قرية « دهميت » وقرية « أدندان » وللخزاف النوبى طرز ثابتة فى الشكل والزخرفة وأسلوب موحد فى طريقة الصناعة توارثته الأجيال .

ولكل قرية خزافتها الخاصة التى تمتدحها بأوانى الطيلى وتجهيز المعجن الخاص بصناعة الخبز ومن أشهر الخزافات اللاتى عرفت قبل

تهجير النوبة الخزافة « دارا » « DARA » من أصل زنجى وبلغ نشاطها قسما فى حوالى الخمسينيات من القرن الحالى .

## محافظة قنا

تعتبر منطقة قنا من أهم المحافظات إنتاجا للفخار ومن أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا منطقة حجازة حيث تختص هذه المنطقة بإنتاج أوانى الطيلى الفخارية وتقع جنوب شرق قنا على بعد حوالى ٣٢ كيلو مترا من القصر .

ويعمل سكان هذه المنطقة أساسا فى هذا العمل بل أننا نرى فى كل بيت مصنعا يعمل جميع من فيه فى إنتاج أوانى الطيلى الفخارية . فالرجال يعملون على الدولاب ، والنساء يصنعن الأيدى المطلوب إضافتها للشكل ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فيعملون بنفس مهارة آبائهم ويشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطينات وإلى جانب منطقة حجازة نجد الصنعة تنتشر فى كثير من البيوت فى قنا وضواحيها .

وبهذه الصنعة تشتهر كذلك قرية « دندرة » التى تقع فى شمال قنا . ويتيح أحد المصانع هناك أوانى الطيلى من الأبرمة والطواجن وبوعا آخر يسمى الزعافة ، وهى تستعمل فى تسوية الفول والمكس فى القرن ، وإناء يستعمل خصيصا لسلى الزيت وهناك برام آخر كبير يستعمل للطهى عند الأضياء من أهل البلد . وقد يصل حجمه إلى حد احتواء الذبيحة الكبيرة كاملة . والخامات التى يستعملها أهل الصنعة فى قنا لتشكيل أوانى الطيلى الفخارية ليست هى الخامات التى يستعملها أهل الصنعة فى القاهرة . . فكما يشتهر صعيد مصر بأشكال معينة من هذا النوع من الإنتاج يشتهر باستخدامه نوعا معينا من الخامات تجعل هذه الأوانى أكثر مناسبة وأهم هذه الخامات هى الطين « السهمر » وذلك لما لها من خصائص تفرد بها عن باقى الطينات وهى عطاء المشغول القدرة على الاحتفاظ بكم من الحرارة تمكنه من إتمام نضج الأطعمة بعيدا عن الفرن على الاحتفاظ بالطعام ساخنا أطول فترة ممكنة ، هذا إلى جانب إعطائه مقاومة للصدمات الحرارية . وتضاف هذه الخامات إلى الطينة الزراعية بنسبة تتراوح من ١ : ١ ومن ١ : ٤ حسب نوعية المنتج ووظيفته .

## صناعة الفخار فى أسبوط

كانت مدينة أسبوط مركزا مهما لصناعة الفخار بأنواعه المائلة إلى الحمرة والخاصة بأغراض الزينة ، وتختص بإنتاج هذه النوعيات من الفخار بلاد مجاورة لأسبوط . ولا يعتمد الصناع فى هذه الجهة على دولاب الخزف بل تقوم طريقتهم فى العمل على النحو التالى :

يعمل لكل إناء قالب فخارى مفرغ من الداخل ، ويحرق حتى تصلب جدرانه ويثبت فى عدة أماكن متفرقة وتثبت فى داخله عصا ،

يضغط الصانع الطينة المراد تشكيلها على السطح الخارجى للقالب وفى هذه الأثناء يُدير العصا فيدور القالب بدوره فتتخذ الطينة شكل القالب وفى نفس الوقت يتسطح سطحها الخارجى ثم يفتح الصانع بداخل القالب فيتسرب الهواء من الثقوب التى به فيزيح الطينة الملاصقة للقالب بحيث يمكن فصل الشكل المصنوع عن قالبه .

وعلى هذا النحو تُشكل الأجزاء المختلفة لبعض الآنية ثم تجمع بعد ذلك ويلحم بعضها ببعض ، ثم تضاف إليها الحليات والزخارف وتطلى الطينة بعد تشكيلها بلون أحمر أو أسود . وعندما يصفى الغلاء على الآنية تحفر عليها زخارف وحليات ، وتستخدم فى ذلك ألوان إحداهما حادة والأخرى غير حادة . . والزخارف التى يتكرها الصناع من نوع بديع ، يُعد بعضها حير مثال للزخارف فى أحسن صورها ، وهى تدل أيضا على المهارة الفائقة للصانع وقدرته على الابتكار على الرغم من مواردهم المحدودة والآلات والمعدن الدائية التى يستعينون بها .

وتكاد أشكال الآنية التى يصنعونها لا تتغير ، فهى مقولة عن أشكال قيمة تتميز بها القوالب . فلا يكاد يطرأ عليها أى تنوع . ولكن يتسع أمام الصناع مجال الابتكار فى الزخارف التى يحفرها على الآنية .

وتحرق هذه الآنية بعد الانتهاء من تحليتها بالزخارف وعند خروجها من الفرن تبدو لامعة وبراقة . . وقد انقرضت منطقة أسبوط لإنتاج هذا النوع الفريد من الفخار فى الطابع المميز ولا تزال القطع التى تخرجهما الجمعية الجغرافية المصرية من هذه المتاحات تشهد على ذلك .

## فخار الوادى الجديد

تشتهر بلدة القصر فى الوادى الجديد بصناعة الفخار . ويقوم بها مصع توارثته أسرة واحدة من مئات السنين . . وأهم منتجاته السجالات AlseGGA لقل الماء . . ويقال للبلاص فى الريف المصرى وهو ييضاوى الشكل . .

أما « واوية العريس » فهى القلة التى تُشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكتلة من البخور يتدلى من حوافها عدة أفرع مزينة بالخرز الملون . .

## سيناء

إذا تحدثنا عن الفخار الشسمى فى سيناء ، نحد أن جميع الأوانى المستعملة مصنعة نصف آليا ، أى بطريقة الدولاب . ومعظم هذه الأوانى من الفخار الأسود ، وقلة من الفخار الأبيض . ويقوم بهذه الحرفة مصنعان : أحدهما فى العريش والآخر فى بيت الحصين . .

ويُحلب الطين من المناطق الساحلية المجاورة . حيث جذبتها السيول ، لتتراكم هناك ، ثم تنقل للمناشر لتحف ، ثم توضع فى أحواض وتخلط بالماء فى شكل روية وتقى من الرمل والحصى بغرابيل





قلة السجج مرحة بالالوان



قلة السجج

أوان فخارية للبحور من متحف مركز الفنون الشعبية بالقاهرة



خاصة ، وتشكل الطينة عقب الجفاف السي بالدواليب التي تدار بالارجل . ثم ترص على الأرض حتى تحف بدرجة مناسبة وتحرق في أفران وقودها عيدان الحطب . وتبقى المنتجات داخل الفرن ثمانية أيام في الشتاء وخمسة أيام في الصيف

ويمتاز فخار ميناء بلونه الأسود الذي يكتسبه من دخان المازوت الذي يشعلونه في أوان توضع داخل الأفران حيث إنه لا يوجد طمس أسود . وأشكال الفخار في ميناء عبارة عن « البرجية الكبيرة والصغيرة » لحفظ الزيت ، « الحرة والمعانة » لقل الماء ، « الوشة » لحفظ اللبن ، « الكشكولة » لعجن الدقيق ، « الذهبية » لتناول الطعام له يد . وهناك إباء خاص من الفخار لصحن الن له يد من الخشب ( الإبريق ) لشرب الماء .

### التشكيل

هو أول الطرق التي عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ والمقصود بها الطريقة التي يستعمل فيها الإنسان يده دون الاستعانة بألات خاصة تساعد على التشكيل وذلك لدقته في التشكيل . وحتى الآن تقوم النساء بهذه العملية بدويا ، وبخاصة في الأماكن التي لا يوجد بها الدولاب وتستعين السيدات بقرصة مستديرة في عملية التشكيل .

وفي مرحلة حضارية ثالثة للتشكيل اليدوي للفخار استخدم الإنسان الدولاب . والدولاب ، « عجلة التشكيل » ويعد من أقدم الوسائل التي عرفها الإنسان في تشكيل الفخار . إلا أنه غير معروف على وجه التحديد زمان ومكان نشأته ويعتقد البعض الآخر أن الدولاب نشأ في الشرق الأدنى حوالي ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد واستغرق وصول فكرته إلى مصر والقلاع المحيطة إلى أكثر من ألف عام . وتعتمد عملية التشكيل على الدولاب على يد الإنسان ولمسات أصابعه العشرة للقطعة والتي تتمثل فيها كل أحاسيه وهو نوعان :

— النوع الأول : دولاب القدم : عبارة عن قرصين مشبين في عامود القرص الأسفل من الخشب ويبلغ قطره حوالي ١٢٠ سم ويتم تحريكه بالقدم . أما القرص الأعلى فهو الذي يستخدم للتشكيل عليه ويصنع من المعدن ويبلغ قطره حوالي ٢٥ سم .

— النوع الثاني : الدولاب الآلي : هو الدولاب الذي يدور بواسطة موتور خاص . ويفضل الفنانون عليه الدولاب الذي يدار بالقدم . إذ أن عملية التشكيل تكون أكثر حساسية عندما تشارك أعضاء جسم الإنسان - قدمه ويده وعينه وحواسه - في عملية التشكيل ، وما يتبع عن ذلك من توافق يؤدي إلى قدر كبير من الإبداع .

وترى في مصر ظاهرة غريبة في تركيب الدولاب نفسه إذ أن العمود المثبت به القرصان الأعلى والأسفل يكون مائلا إلى الأمام بنسبة تقرب من ٢٥ إلى ٣٠ درجة . . ومناقشة أهل الصنعة في هذه

المناطق عن أسباب استخدامهم لهذا النوع المائل من الدولاب ي إجابتهم أن هذا الميل ( ميل القرص ) يساعد على مضاعفة السرعة / يتفق مع ( الميل ) الانحناء البسيط الذي يكون عليه جسم الإنسان ، حالة الجلوس لفترات طويلة ، ونظرا لأن هذه الحرفة تضطر الصانع إلى الجلوس لمدة طويلة قد تصل إلى عشرة ساعات يوميا ، لذلك كان من المنطقي أن يوجد هذا الميل الذي يريح إلى حد بعيد الصانع في جلسته أثناء ممارسته العمل .

### الأفران

أفران الوجه القبلي أغلبها مستديرة ترص في قاعها الأتية ثم يوضع الوقود من فوقها ويشعل دون إغلاق فتحة الفرن ويوالي أحد الصانع تغذية النار بحطب البوص عدة ساعات ، ثم تسد فتحة الفرن حتى تستوى درجة الحرارة في جميع أجزاء الفرن العلوية منها والسفلية .

وإذا تحدثنا عن طريقة تسوية الأواني الفخارية في النوبة القديمة ، نجدها تتم على الطريقة البدائية التي استخدمت في أماكن كثيرة من العالم ، والتي ما زالت تستخدم حتى الآن . وتتلخص هذه الطريقة في عمل حفرة قليلة العمق في الأرض إلى أسفل . أما في النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسفل . أما في النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسوان كإدفو وإسنا وقنا ، أفرانا مبنية بالطوب ومقسمة إلى غرفتين : غرفة للوقود تعلوها غرفة لرص الأوعية الفخارية .

### الطلاءات

تختلف طرق الطلاء من مكان إلى آخر ، فنجد طريقة الصقل في منطقة النوبة تتم على النحو التالي : بعد التشكيل والتجفيف والحرق ، تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا قليل المسامية إلى حد ما . ويتم الصقل بعد أن تدهن بشرة نبات الخروع - بعد نقيتها والقرطم ، ويسمى هذا الخليط « تولتى » . وأحيانا يستخدم البيض النيء المخلوط بالصل الأسود ، وتسمى هذه العملية بالجاوية Al Cawyah وهي ما تعرف في ريف الوجه البحري بعملية التعتيق وتتم العملية لغرضين :

أولا : إكساب الأواني أقل مسامية ممكنة :  
ثانيا : منع التصاق الطعام بالإثناء أثناء الطهي .

والطلاءات الزجاجية تسد مسام الأواني فتمنعها من ترشح السوائل ، وفوق ذلك تكسيها نعومة ورونقا . أما عن عملية الصقل في منطقة قنا فهي تختلف عنها في النوبة . فبعد التشكيل والتجفيف والحرق تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا وقليل المسامية إلى حد ما ويتم الصقل بعد أن تدهن الأواني بمعلق من المغرة الحمراء



« الهمايت » وزيت الطعام وذلك بإعطائها طبقات من هذا المعلق ، وتتم هذه العملية بعد جفاف المشغولات وقبل عملية الحرق .

هذا وتختلف طريقة الطلاء في منطقة الفواخير بمصر عن هذه الطرق ، فهم يعتمدون على الطلاءات الزجاجية وهي مواد تحضر على شكل مسحوق يخلط بالماء وتطلى به الأواني التي أحرقت إحراقاً أولياً ، ومن طبيعة هذه الطلاءات الانصهار تحت تأثير الحرارة فتكون طبقة زجاجية رقيقة متحدة .

### المنتج الشعبي في مصر القديمة :

شهد القرن العشرون مرحلة تحول كبرى في مسار الدراسات الفلكلورية عندما تلاقحت دعوة العلماء والباحثين في الشرق الأوربي وغربه ، إلى الاهتمام بدور الثقافة المادية على اعتبار أنها تمثل هي الأخرى ركناً حيوياً ومهماً في التاج الثقافي للجماعة الشعبية . والشئ المؤكد أن هذا التحول الحقيقي لم يأت من فراغ ، كما وأنه لم يظهر هكذا من قبيل المصادفة ، وإنما جاء بعد أن تبين أن هذا الجانب الإبداعي الملموس يحمل الكثير من المضامين والدلالات والمفومات الثقافية التي يمكن الاعتماد عليها عند التصدي أو الخوض في مجال الدراسات الشعبية ، هذا فضلاً عما يضمه بين ثناياه من جلوس الخبرات والممارسات والأعراف والتقاليد المصاحبة له ، والمرتبطة به .

والجدير بالإشارة أن فنون التشكيل الشعبي والصناعات والحرف الشعبية إنما ينظر إليها على إنها تمثل العصب الرئيسي والأساس الجوهري بالنسبة للثقافة المادية .

فالكثير من هذه الحرف تضرب بجذورها في عمق الزمن لآلاف السنين ، تتحرك على أرضية واسعة وهي تابع رحلتها بكل المرونة والحيوية ، تواجه استمراراً حضارياً يضم قيماً وعقائد لا حصر لها تتلاقى وتتفاعل ، وتتأثر وتتأثر تختزن من الدلالات والرموز والمعارف ، والعقائد ، الشئ الكثير ولعل أشغال الفخار والخشب والنسجيات والمعادن وغيرها خير شاهد وخبر دليل على مجمع القول .

فإذا ما تناولنا الفخار ، موضوع الحديث ، نجد أنه من الصناعات العريقة التي توصل إليها الإنسان البدائي خلال العصر الحجري الحديث ، وهو يمثل أحد المظاهر المادية الأصلية في التراث الشعبي التشكيلي . وقد عاش منذ هذا التاريخ سلسلة زمنية موصولة الحلقات ، يصاحبها كم متنوع من أنماط الإنتاج وأشكاله وأحجامه ، وهو تنوع أضفته وظائف الحاجة والاستخدام المطلوبة والخصائص والظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية لكل مرحلة مربها ، بل لقد أصبح الفخار يساعد العلماء على التأريخ وتحديد مراحل التطور في الحضارة وعقد المقارنات بين الحضارة المصرية وغيرها من الحضارات للأمم المتاخمة لوادي النيل .

والفخار الشعبي هو صاحب ثقافة فطرية عريضة يكتسز في داخله ميراثاً متصلاً ومكتسباً من الممارسة والتجويد والفهم المستمر للخامة ،

يعبر عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشـ لانه يحرص في النهاية على أن يلقي استجابة لدى جمهور الشـ الذين هم مستهلكو إنتاجه الفني في النهاية .

وقد بلغ إنتاجه في مراحل كثيرة شأواً كبيراً وصل إلى درجة من النضج الفني وتظهر مهارة الفخاري وقدراته حين يستخدم رخيصة ثم ينطلق بها في تعبير حر مباشر في الأحجام ، ثم يبدأ رحـ أخرى مع هذه المنتجات حين يضيف عليها طابعاً زخرفياً من إبداء وخياله الخصب ، وتقاليد الموروثة . لقد توفر لدى الفخار الشعبي سبل هائل من الرموز والأشكال والوحدات الزخرفية التراثية مثل :

الدوائر والمثلثات والأشكال الرباعية ( مربع - مستطيل - معين ) والخطوط العرضية والطولية والمقاطعة والمنعرجة والزوايا وأشكال الحيوان والطيور والنبات وغيرها ، استطاع الفخاري أن يستغلها ويوظفها بمهارة واقتدار في معظم إنتاجه . وإذا ما أخذنا أي شريحة من هذا الإنتاج وأمعنا النظر فيها فلسوف نجد أن الفخاري يعمل أولاً إلى استخدام الدوائر والخطوط الرأسية والمثلثات إلى الوحدات النباتية من الزهور أو الكائن الحي ( طيور - حيوانات ) ثم يشغل بعض المساحات الفراغية بعبارة خطية ( الحب - الدعاء - الحكيم - الأمثال - العبارات الدينية والتقليدية ) .

يتم كل ذلك في نسق هندسي متزن بالغ المرونة والطواعية وإحكام ذكي جميل ومن النماذج الفخارية التي تتسم بالقيمة الفنية شبايك القفل . هذا الجزء المهم في قلة الشرب الذي يفصل بين الجسد والرقبة إلى جانب وظيفته الحيوية المهمة وهي ترشيح الماء وحفظ الموجود منه داخل القلة من الأتربة والحشرات وتنظيم عملية الملء ، وتدفق الماء عند الشرب ، أيضاً له وظيفة جمالية ، لأن هذا المنتج المحدود على الرغم من بساطته إلا أن لمسات الفخاري الجمالية قد ظهرت فيه بوضوح حين استخدم في تشكيله فنون زخرفة الأرابيسك والخط الكوفي بنوعية البسوط والمكور وروسوما أدق ووحدات الطيور من النسر والحمام والبط والعصافير وكلا منها داخل وحدة زخرفية وكلها جاءت مروراً بالعصور الإسلامية .

لقد استطاع الفخار وغيره من الحرف الشعبية العريقة أن يشد انتباه وأنظار الفنان التشكيلي الأكاديمي ، حين وجد فيها نبعا هائلا حافلا بالقيم والدلالات والعناصر الفنية والجمالية والثقافية ، وزيادة على ذلك فهي صادرة أصلاً من أرضه وبيته ومجتمعه ومن ثم فقد تمكن ، وهو الإنسان الدارس لأصول الفن وتاريخه ، والدارس لفلسفة الجمال والذي يملك التقنية الفنية ، من أن يستغل الكثير من المفردات الشعبية ويوظفها على أسس علمية قوية ثم يتحدث منها أشكالاً وصيغاً وتراكيب جديدة ، يصب فيها من مشاعره خياله وإنسانيته ورؤيته الداخلية ، فضلاً عن إنها تتسم في الوقت نفسه بالحدادة والتميز والخصوصية .

وهكذا وجدنا من الفنانين الأكاديميين من يستخدم أسلوب التزيين أو التخريم في إنكار أشكال وأنواع من أنية الزينة مثلاً ، وهذا الأسلوب - كما نعلم - هو تطوير أساساً لطراز عربي إسلامي من المشربيات التي كانت قائمة على خرط الخشب ، والتي استطاع الفخاري الشعبي أن يوظفها في إعداد شبايك القفل .

لقد أثمرت الدعوة إلى ربط الفن بالحياة كما استطاعت الثورة الاجتماعية في بداية النصف الثاني من هذا القرن أن تستقطب عندنا لا بأس به من الفنانين التشكيليين الأكاديميين إلى الاتجاه ناحية التراث الشعبي واستلهامه وجعله الأرضية الأساسية في الكثير من إبداعاتهم وإنتاجهم ، حتى وإن ظل هذا الفن الأكاديمي هو من الصفوة القليلة المحدودة .



من رسوم تسجل الحياة في مصر في القرن التاسع عشر



# الوحدات الزخرفية فى

## « النوبة القديمة »

بقلم : الاستاذ جودت عبد الحميد يوسف

لهذا لم تكن العمارة التى رأيناها قبل التهجير غير عمارة وزخرفة حديثة ، ظهرت مع إعادة البناء بعد عام ثلاثة وثلاثين وتسمماتة بعد الألف . ولا نملك أى مرجع أو تسجيل يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها التى كانت قبل هذا التاريخ .

وبعد انتقال أهلها إلى « كوم أمبو » فى أكبر عملية تهجير عرفتها البشرية .. وتحويل مجرى النيل .. واكتمال بناء جسم السد العالى .. أخذت أرضها بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى فى الاختفاء تدريجيا تحت مياه أكبر بحيرة صناعية فى العالم ، ومنذ عام أربعة وستين وتسمماتة بعد الألف أصبح اسمها النوبة القديمة .

وكان النوبيون يتكلمون العربية وإلى جوارها كانت هناك لغتان أخريان ، لغة للكنوز فى الشمال ولغة للفديحة فى الجنوب أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأى لغة منهما وظلوا يتحدثون العربية وحدها .

كانت اللغتان تشتركان فى شئ واحد ، إنهما لغتان منطوقتان فقط ، ولا أبجدية لهما .

أما فى الفنون التشكيلية ، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية « الفديحة » بفنون المنطقتين شمالها « الكنوز » و « العرب » فجمعت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما فى الزخرفة .

كانت منطقة الكنوز تتميز باستخدام الوحدات البارزة والغائرة فى زخرفة جانبي مداخل البيوت وأعلامها .. أما المنطقة الوسطى « العرب » فكانت تتميز بالمسطح الواحد لكل واجهات منازلها مع تكرار رسوم وحداتها الزخرفية بلون واحد هو اللون الأبيض .

على امتداد ثلاثمائة وعشرين كيلو مترا جنوبى خزان أسوان ، كان النوبيون يعيشون فى أعداد من المنازل تؤلف النجوع ، ومن مجموعها تكونت قراها ، مقسمة فيما بينها إلى مناطق ثلاث ، فى شريط ضيق من الأرض على ضفتى النيل .. الكنوز فى الشمال .. والعرب فى الوسط .. والفديحة فى الجنوب .

لم تكن بين هذه المناطق الثلاث حدود أو فواصل طبيعية أو صناعية ، إنما كانت الحدود بينها تراث كل منطقة منها .. لغتها .. عمارتها .. زخارفها .. عاداتها وتقاليدها ومختلف فنونها . لكنها رغم تميز كل منطقة منها وخصوصية كل فن من فنونها ، جمعت روحا واحدة وكوت مذاقا فريدا .. لكل النوبة .

تأثرت أرض النوبة وعمارته ببناء خزان أسوان ، حين غرقت الأرض بكل ما عليها من تراث .. فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، وما لبثت التعلية الأولى للخزان أن أغرقت ما تم بناؤه فى منطقتى الكنوز والعرب فغرقت أرضهما ، فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، ثم جاءت التعلية الثانية للخزان لتعاود إغراق أرض النوبة كاملة بكل ما عليها من عمارة وزخرفة جديدة باستثناء القرى الأربع الجنوبية من أرض الفديحة .. التى بقى فيها ماثت من منازلها القديمة .









مدخل أحد المنازل ... من منطقة دعبيت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة



مدخل من منطقة دعبيت وترى المرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواحة







مدخل مرتفع لمنزل  
في منطقة دهميت  
(النوبة القديمة)

أعلى المدخل تسع وحدات بارزة تشبه المقرنصات البسيطة لونت بنفس الألوان السابقة يعلوها صف من المثلثات البارزة ثم مساحة على مستوى رموس المثلثات تضم ثلاث دوائر مفرغة يعلوها إطار ذو منحنيات علة تنتهي بعقد في المنتصف . وعلى تاج كل عمود وفوق عقد المنتصف عروسة مجسمة من الطوب اللبن مربعة الشكل . أما مجموعة الأطباق الصينية فتألف من اثني عشر طبقاً من أطباق الصيني مختلفة الأقطار .

●●● تبدو في الصور بوابة بيضاء اللون بنيت على الزاوية اليسرى لمنزل من قرية دهميت ، تتميز بتنوع مكوناتها رغم صغر حجمها ، ويرتفع مدخلها بدرجتين عن منسوب الطريق . يتكون كل جانب من جانبي المدخل من ثلاث مستويات متدرجة تنتهي بعمود يرتفع بارتفاع البوابة يضم كل منهما تاجين أولهما في ارتفاع أعلى السور ويتكون من أربعة إطارات متدرجة ملونة بأكاسيد طبيعية ويلون الزهرة ثم تاج آخر بأعلى العمود يتكون من ثلاثة إطارات متدرجة لونت بنفس الأسلوب .



نقوش بارزة وغائرة في مدخل أحد المنازل بمنطقة دهميت (النوبة القديمة)

الخط الأوسط فيضم مجموعة وحدات نصف الأسطوانة المختلفة الأطوال الغائرة المفردة . جانب .

استخدم في طلاء هذه البوابة اللون الأبيض في الثلث العلوي منها كما استخدم لون الطين المخروط باللون الأبيض في طلاء الثلث الأسفل منها ، ويظهر لون الطين المستخدم في تشكيل زخرفة البوابة في الأجزاء السفلية التي تساقط طلاؤها ، كما رسمت خطوط بلون الزهرة حول بعض الوحدات الغائرة كما رسمت أصص للزروع بالأكاسيد البنية ولون الزهرة على جانبي البوابة .

وهي في مجموعها توحي بتأثيرها بأسلوب الزخرفة الرأسية التي كانت تستخدم في زخرفة الأبواب الوهمية في بعض المقابر الفرعونية . وتؤكد اهتمام الفنان النوبي بإثراء إنتاجه بتعدد الوحدات وتنوعها . ومقدرته على استخدام الوحدة بأبعاد متنوعة واستخدام الوحدة الواحدة في وحدات مركبة مختلفة .

والى جوار هذا العمود العريض يبلغ أقل من ثلث ارتفاعه يضم وحدة نصف أسطوانة واحدة يجاورها وعلى نفس المستوى جزء يبلغ خمس ارتفاع العمود يضم وحدة مركبة غائرة من ثلاثة مثلثات ومعين ، أما أعلى المدخل فقد اقتضت زخرفته على خطين أفقيين يبرزان قليلاً يملوهما وحدة نصف أسطوانة قصيرة على جانبيها دائرتان وقوقعها دائرة والثلاثة من حجم واحد ومفرغين ثم خط أعلى المدخل ينخفض عن مستوى الواجهة ثم يتدرج بقوس علوي فوق منتصف المدخل .

يعلو البوابة وأعلى المدخل خط بارز من الطوب اللبن ثم مثلثات بارزة من الطوب اللبن أيضاً . أما مجموعة الأطباق الصينية فتضم سبعة أطباق واحد ثبت بأعلى منتصف المدخل ووزعت ثلاثة منها على كل



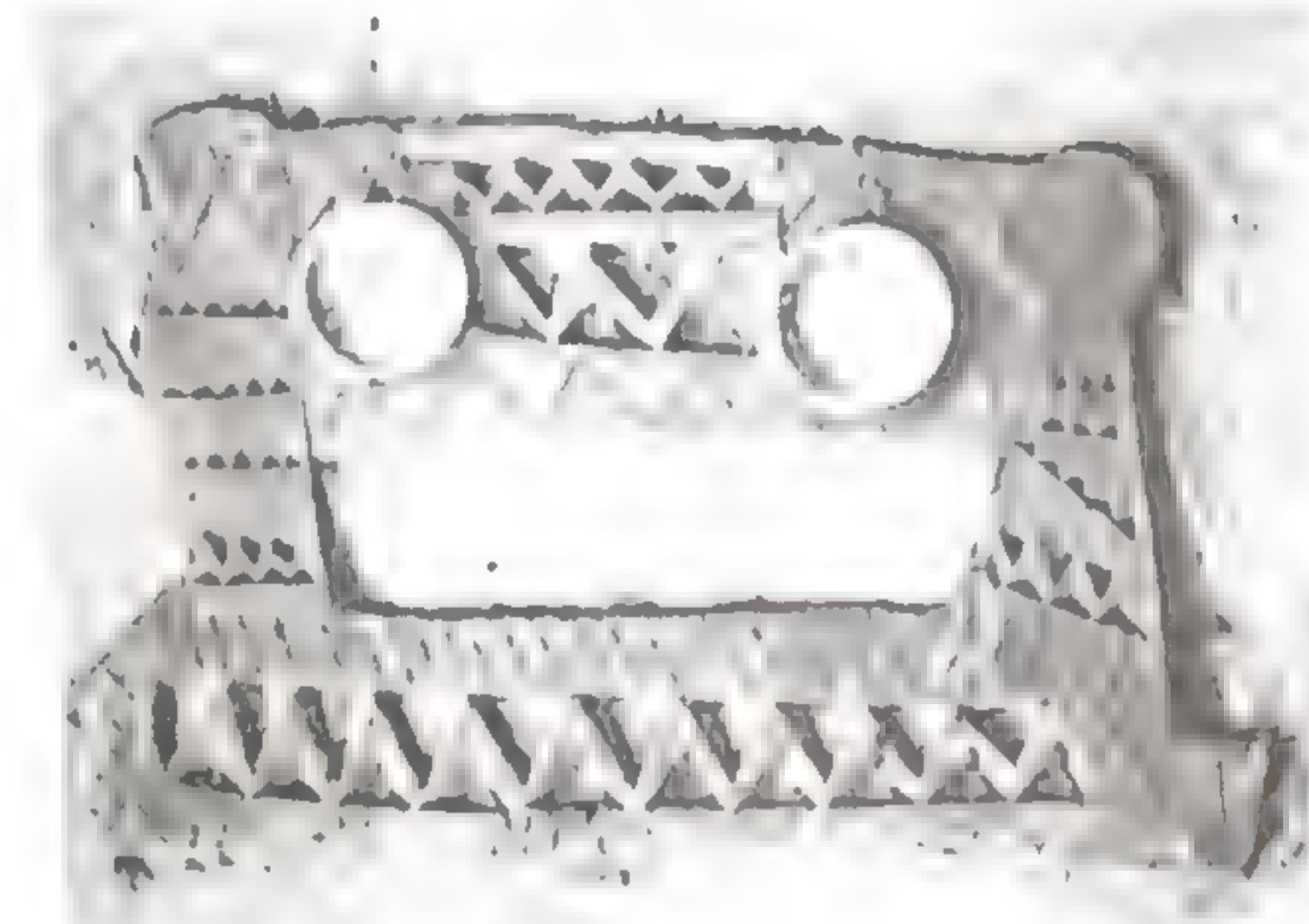
مدخل من منطقة دهبيت ونرى العرائش المصنوعة من الطوب أعلى الطوب أعلى الواحمة







أطاق مرخرفة ووحدات ملونة على الباب الخارجى من منطقة دهميت



ومما يلفت الانتباه فى هذه البوابة وحدة النخيل المشجرة التى رسمت بالألوان فى منتصف كل عمود تقريبا ، وتتكون من دائرة يحرق منها الحطب ويتوازى سقفها إلى أسفل فى شكل المعين . كما رسمت وحدة تضم ثلاثا من أشجار الدوم متجمعة .

أما أسفل البوابة فقد زخرفت بمجموعة من المثلثات على زوايا الأعمدة المتدرجة حدثت بلون الزهرة . . وطلبت بالأكاسيد وتخللت مجموعة من الدوائر والمستطيلات ويتضح من تكوين حائط المنزل علم الطريق المحاور أسلوب بناء الحائط ودقة تجميعه من قطع الأحجار الصغيرة التى تركت عارية دون تغطية بالطين خلافا للواجهة الأمامية للمنزل .

وقد اهتم الفنان النوبى فى تشكيله لهذه البوابة على استحلام عناصر معمارية متميزة كانت وحداتها قليلة الانتشار فى النوبة ، عكس ثراء فيها واضحا ، وظلت محتفظة بجمالها ورونقها حتى آخر أيامها قبل التهجير .

●● تبدو فى الصور مدخل منزل من قرية دهميت يرتفع عـ مسوب الطريق بسبع درجات وله مستوى ممتد لمصطفية جهة اليمين ومستويان من المصاطب جهة اليسار ، وتميزت خطوط درجات مدخل بالأسبانية ، ويلاحظ وجود درجتين صغيرتين تفاريان منتصف الدرج الأولى للسلم أضيفتا لمعاونة الأطفال والشيوخ فى الصعود للمنزل .

أما البوابة التى طلبت بكاملها مع الحوائط باللون الأبيض فيتكون كل جانب من جانبيها من عمود يتوسطه خط رأسى من وحدات هندسية غائرة متكررة من مثلثات ومعينات وبعض وحدات مربعة غائرة .

المدخل وهو مستطيل الشكل يعلوه قوس تحته مستطيلان طويلان مفرغان ثم معينان مفرغان أيضا . ويتوسط أعلى القوس عروسة محسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن . ويتدرج القوس بثلاث درجات إلى أعلى أعمدة البوابة حيث ثبت على آخر درجاتها مكعب مجسم ، ثم يعاود الهبوط بثلاث درجات ، لتكرر على باقى واجهة المنزل .

إلى جانب العمودين وحدات مستطيلة غائرة طلبت باللون الأبيض أيضا . ويلاحظ أن الجانب الأيمن من الواجهة الذى يضم باب المضيفة قد زخرف بخط أفقى من المعينات والمثلثات الغائرة بينما زخرف الجانب الآخر عند أسفل خطوط التدرج العلوية بوحدة مركبة غائرة تتكون من معين ومثلين .

ويميز هذه البوابة وواجهة المنزل عموما ذلك الخط العريض الذى يحددها من أعلى والملون بلون الزهرة . كما تخلق هذه البوابة تماما من الأطباق الصينية غير أن الفنان النوبى قد استعاض عن الأطباق الصينية الحقيقية برسم طبق دائرى ملون فوق محور الباب ، كما رسم مروحتان نوبيتان ملونتان على جانبي الأعمدة وغطان من النقاط تحت الطق المرسوم يتلاشيان قرب منتصف المدخل ، أما الوحدة الزخرفية الأخرى التى رسمت يسار البوابة فهى لشجرة من أشجار النخيل وجميع هذه الوحدات قد رسمت بلون الزهرة .



مدخل أحد المنازل من منطقة دهميت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة

تجمع هذه الواجهة تكوينات معمارية مختلفة وأساليب زخرفية متنوعة بين بارز وغائر وتحديد باللون ورسم لوحات عدة وتعبير تماما عن ذلك الثراء الفنى الذى كانت تتميز به منطقة الكنوز فى النوبة القديمة . ●● وتبدو فى الصور بوابة من قرية دهميت ، يتضح فيها ارتفاع المستوى المقابل للواجهة عن مستوى الطريق ، وتبدو الدرجات

الموصلة إلى المدخل أقرب فى تشكيلها إلى المتحدر منه إلى السلم . يتدرج جانب المدخل بدرجتين لتتحولا إلى عمودين قائمين ، لكل عمود مهما ثلاثة تيجان بدرجتين ، الأول أعلى من منتصفه والثانى قرب نهايته والثالث فى أعلاه ويزين هذا التاج الأخير عروسة محسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن .



لما تاج المدخل وأعلى مبنى شكله دائري - فينوسط أعلاه  
ثلاث كبر بعد وحدات هضبة عشرة تكون من ستة معيات وأربعة  
مثلثات. وبين المثلث الأوسط والأعسى مثلثان قنما الرواية أحدهما يبرز  
أحدهما العلوي المثلث قليلا عن مستوى البوابة. وأقيم حيطان بجوار  
أعسى البوابة ثم عسودان تليان لهما ارتفاع السور، يحصن مستوى  
هذين الحائطين عن مستوى الأعسى يزين كل منهما وحدتان مركبتان  
معدنتان. كل واحدة منهما نصف ثلاثة مثلثات عشرة ويحيط كل منها  
قوس حد البوابة بنوسط دائرة كبيرة مفرقة

الأضيق المصنوعة من الصيني على هذه البوابة كان عددها في  
الأصل واحدا وعشرين طبقا بقي منها عشرون. أما الوحدات الخمسة  
التي تزين أعلى سور المنزل فهي عبارة عن مثلثات مفرقة تمثل  
منه السيل من قلوب الطوب التي

والأول وحدة تظهر هذه البوابة مثلثة لتكتمل ثبات الضخمة وقد  
يكون القناد الذي قام سكتها قد تكرر مشاهداته خلال معرفته  
للعمل في الحفر لكثافتها في الهبة بوابة توبة من منطقة الكوز تحمل  
كل ملاحح المعززة والرحمة في هذه المنطقة

•• يسرى صور حرة من وجهة منزل من قرية دعيت  
برقع فرقة واحدة عن مسود الطريق. ويختلف تماما في تكوينه عن  
في سور القرية. مدالة من بوابة له تلك الكه التي من الوحدات  
البحرية التي رسمت بالآلوان على سطح الواحبة التي كان مطبا  
السور الأبيض

تقع البوابة في الرواية التي للسور وتم يتم تعليلها بطريقة  
التمثيل المألوفة في بوابات التوبة، وحلت تماما من الزخرفة الزرقة  
والعشرة التي تميز منطقة الكوز، فحمت تحت التاج العلوي لها بيا  
صيفا تحجيره على اليسار نافذة صغيرة، يعطوها فتحان طريقتان  
مفرقتان للتهوية رغم وجود النافذة التي حست بإطار من لون الزهرة  
وزخرفت بالصفقتان، لوحات من المثلثات الملونة قنما الرواية.

ويتكون تاج المدخل الذي يحد قليلا عن مستوى واجهة المنزل من  
جرايين متمثلتين يتكون كل منهما من ربع دائرة تحده لأسفل ثم أعليا  
لمسافة مائلة ثم تتفرع درجتين لأعلى بقوس صغير في منتصف البوابة  
وداخل هذا القوس دائرة مفرقة

يزين خط الواحبة وكل روبا ومحبيت ومزخرفات تاج المدخل  
حد ربع بعد عن حدها قليلا كان ملوك اللون الزهرة.

لما السور الخارحي القصر الذي يحيط بالشرقة المقابلة لواجهة  
المنزل فكان حوزة الحائطين أعلى بقليل عن السور الأمامي ويتكون من  
جرايين: الأسفل مصمت والعلوي وحطت هضبة مفرقة من مثلثات  
متكئة من الطوب التي تعبر عن ماء السيل وقد ثبت على رأس كل  
قلب مثلث منها في المجموعة نصف قوس دائري من الطين على  
بلون الزهرة، ليحيط في الهبة شكل العروسة.

من منطقة السور



حوش داخل منزل من منطقة السور وتتميز بالقوس ليضاء





وتفتحت في السور ويعد مدابنه بقليل مائة تؤدي للمدخل ، وفي منتصفه تقريبا شكل مرتفع واستكمل إلى مستوى الحرم الأسفل وزخرف بأسلوب التقيط ثم رسمت عليه وحدة ملونة تمثل أصيص زرع يحمل نباتا . وقد طلى أسفل السور من الخارج بخط عريض بلون الزهرة ثم مجموعة مثلثات وأصاف دوائر غير منتظمة التوزيع ، أما الوحدات المطونة المرسومة فعلى السور المنخفض عقارب وفواكه ( شقة من شقائق الطليخ ) ، كف وزهور هندسية التكوين وأصيص زرع متنوعة وأما زحرفة تاج المدخل فكانت رسما لعقرب على كل جانب ثم على النوبة وباقى السور أعلام مصرية وأسماك مختلفة وزهرية بزهره وأهلة ونجوم وشمس وزهور طبيعية متنوعة وزهور هندسية وباحرة البوطة السودانية التي كانت شريان الحياة لهم ودواب وفاكهة ، ووحدات مركبة منها مضطدة تحمل أعلاما مصرية وزهريات صغيرة زهور ، ثم أصيص زرع كبير نبات ذي سعة أفرع ووحدة مركبة أخرى من شجرة نخيل وعصورتين

لقد ضمت هذه الواجهة أكثر من خمسين وحدة ظهر في هذه الصورة وحدها ما يزيد عن ثلاثين وحدة منها فبدت وكأنها صفحة ثرية من صفحات أطلس للوحدات الزخرفية من قرية دهبيت .

وحين نتقل إلى منطقة العرب ، حيث المسطحات الواحدة لواجهات المنازل التي طليت بلون الشمس . وبدت رسوماتها المتكررة على طول الواجهات وعلى كامل حوائط المنازل الداخلية التي تفتح على الأحواض السماوية فيها وعلى دورة المدخل التي تسمى « المحاز »

وقرية « السبع » التي اختيرت من منطقة العرب هي أولى القرى الخمس لهذه المنطقة التي توسط منطقتي الكوز الشمالية والغديجة الجنوبية .

●● وفي الصور يقف شيخ المعمارين ، استاد جيلنا المعماري « حسن فتحي » في أكتوبر عام ١٩٦٣ يعلمني كواحد من تلاميذه كيف تكون اللقطة التحيلية لوحدة زخرفية على الباب الخشبي . . ربما كان يصورها للمرة العشرين خلال رحلاته المتكررة في النوبة . . وكأنه يصورها للمرة الأولى .

●● ويبدو مدخل المنزل من قرية السبع بجزء من الواجهة كلها . والواجهة تحمل خطوط « البابلون » وبرز جانباه بعمودين يتضح ميلهما ثم يتدرج إلى أعلى ثلاث درجات رمحية .

أما تاج المدخل فيتدرج بخمس درجات صغيرة مكونا ما يشبه قطاعا في هرم سقارة المدرج . الفتحات المفردة في أعلى المدخل ، تضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة يعلوها خمس فتحات مفرغة أقل في المساحة ثم فتحة واحدة في أعلى التدرج .

نبت أطباق الصيني الخمسة بتاج المدخل بتدرج هرمي أيضا ، حتى لا تكاد ترى في وسط زحام الوحدات المرسومة ، إذ يضم مهرجان

الرسوم هذا مجموعة وحدات أساسية تتكرر بطول تتألف من صف من وحدة على شكل أصيص الزرع لبات ذي خمسة أفرع إشعاعية مستقيمة ، أسفلها صف من طائفة البط المتجه نحو اليسار ، ثم صف من أشجار النخيل المتشابهة وأسفلها خط يعلوها وحدات مثلثة تمثل مياه النيل وبين كل جذع نحلة وآخر طائر مفرد من طيور البط ثم وحدات مفردة لأحجية نوبية ذات أربع دلايات ، وتنتهي مجموعة الوحدات المتكررة بوحدات صغيرة لأصيص زرع ذات ثلاثة أفرع منحنية .

أما جانب الباب فقد زخرف بكامل طولها بوحدة تمثل فرعها من صف النخيل وزخرف عقب الباب بمجموعة من المثلثات المركبة يعلوها رسوم لثلاث عرائس ملونة .

ويتميز جزء المدخل العلوي وعلى العمودين الجانبين بوحود عديد من الوحدات المفردة منها براد الشاي الذي يحيط به أربعة فاجين ويتكرر على كل عمود مرتين ، ثم بعض المعلقة النوبية والعرائس الصغيرة ورسم للمحمل ومجموعة من القاط والأقواس بعضها أحيط بإطارات مختلفة ، والدوائر الصغيرة أيضا .

ويلاحظ استمرار الرسوم المتكررة على الأعمدة وعلى الحوائط المتجه إلى داخل المنزل ، وقد رسمت جميعها باللون الأبيض ما عدا بعض الوحدات الصغيرة وبعض أوراق نباتات أما أصيص الزرع الصغيرة فقد لونت بألوان مختلفة مع لون الزهرة .

●● ويبدو في الصور الجزء الأيمن لواجهة كاملة لمنزل من قرية السبع ، يتضح فيها مستوى الأرض المنحدرة تحتها ، لكن يظهر خط الواجهة العلوي وقد بنى على خط مستقيم ، يتضح في أعلى الواجهة الفتحات المستطيلة الرأسية الصغيرة الخاصة بالتهوية .

والنوبة ذات عمودين بارزين يصلان إلى منسوب السور والباب مستطيل الشكل ويعلوها تاج يضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة اثنتان منها تحت مستوى السقف والثالثة أعلى من المستوى ، والتاج يتكون من مثلث متفرج الزاوية في الوسط ومثلثين قائمي الزاوية على الأطراف .

زخرفة البوابة تضم إلى جانب الوحدات المتكررة المستمرة وحدات زخرفية للمحمل ولأباريق الشاي وفناجينها وللمعلقة النوبية والعرائس إلى جانب مجموعة من الأطباق الصينية مختلفة الأحجام يبلغ عددها عشرة أطباق .

الوحدات المتكررة على طول الواجهة ، أصيص زرع نباتها ذو خمسة أفرع مستقيمة ثم صف من طائر البط فخط مستقيم يعلوها مياه النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا ثم أحجية نوبية ثم أصيص الزرع ذات الأفرع الثلاثية المنحنية .

والأسلوب واحد في تلوين بعض أوراق النبات الثلاثي الأفرع وبعض الوحدات الصغيرة المستقلة على المدخل بأعمدته وتاجه .

●● يبدو في الصور من داخل حوض صماوي بقرية السبع ، ويظهر في الجهة اليمنى جزء من بهو أعمدة به عدد من أحران الغلال ومخازن الحبوب ، كما يظهر جرن آخر جهة اليسار وجميعها صنعت من الطين .

الزخرفة أعلى بهو الأعمدة استخدمت فيها وحدات ماء النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه إلى اليسار . وعلى كافة الحوائط ومهما كان اتجاهها ، نجد نفس تكرار الوحدات ، أصيص الزرع ذات النبات خماسي الأفرع ومستقيمة ثم طيور البط ثم ماء النيل وفوقه أشجار النخيل المتشابهة وبينها طيور الأحجية النوبية طويلة الأهداب أحيانا تصيرتها أحيانا أخرى .

حتى أحران القمح لم يخل من الوحدات ذاتها المرسومة باللون الأبيض . وعلى مداخل الغرف فهناك وحدات هندسية وأعلام وأهلة ونجوم ودوائر ، وتظهر فتحات التهوية الصغيرة المستطيلة الرأسية التي تفتح على الحوض السماوي للمنزل .

وهناك حلية هرمية على الجزء العلوي لزاوية بهو الأعمدة وقد ثبت عليه طبق أسفل طبق آخر صغير .

●● يبدو في الصور من داخل نفس الحوض السماوي للمنزل السابق من قرية السبع . ويبدو تماما التأثير المباشر بالمعبد الموجود بالقرية « معبد السبع » وقد انتقل بهو أعمدته الفرعوني الطابع إلى داخل هذا المنزل ، الأعمدة الأربعة دائرية القطاع مربعة التاج يلتف حولها أعلى منتصف وحدة ماء النيل وفوقها النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه نحو اليسار وقد تعلوه أيضا وحدات من طائر البط .

وتمتد فوق تيجان الأعمدة الأربعة الكمرات الحاملة للسقف وقد تكرر عليها وحدات النخيل وماء النيل وطيور البط المتجهة لليسار .

أما الزخرفة الحائطية ، فكما زخرفت واجهة المنزل ، امتدت بنفس الأسلوب والترتيب لتزين حوائط المنزل من الداخل وحوائط بهو الأعمدة من الداخل أيضا . ويلاحظ أن الحائط الأيمن اختفت منه وحدة الأحجية النوبية ذات الدلايات بينما ظهرت هذه الوحدة مكررة في الحائط المقابل للأعمدة وتحت خط النخيل المتكرر .

ويتضح أيضا أسلوب التقيط لهذا البهو عن طريق كميرات من عروق الأخشاب تظهر بعض أجزاء منها . كما يزين أعلى الكمرات الرئيسية ثلاثة أهرامات مدرجة رمحية القمة لصق على كل منها طبق .

ويتضح هنا من أسلوب البناء أن الفنان النوبي قد استطاع أن يستخلص من عمارة المعبد الفرعوني المجاور له ما رأى أن يخدم حياته اليومية بصورة عملية .

●● يبدو في الصور طبيعة الأرض في قرية السبع وهي صخرية ورمليّة غير صالحة للزراعة ، ومع هذه الطبيعة القاسية تظهر الواجهة الخلفية البعيدة لمنزل تم زخرفته بالأسلوب التقليدي للمنطقة ، أما واجهة المنزل الأمامية فهي التي اختلفت وحدها عن باقي واجهات

القرية في بساطة بوابتها حيث تحلو من الأعمدة على حائنها وتصح هذه البوابة في مستوى مسطح الواجهة بكاملها . وفي أن زخرفتها التي رسمت باللون الأبيض أيضا تتكون من خط واحد من الوحدات المتنوعة والمتكررة للنخيل على شريط من الوحدات الهندسية التي تمثل ماء النيل .

ونظرة إلى هذا الشريط الزخرفي الذي يصل بين مدخل المضيفة الملحقة بالمنزل ومدخل المنزل ثم يستكمل زخرفته لباقي الواجهة نلاحظ أنه يتكون من وحدتين يمثلان أشجار النخيل ، لكليهما مختلفان من حيث التصميم . الأولى نخلة فردية رأسية الحذع تميل خطوط صفحتها إلى أسفل والثانية نخلة مركبة يتجه سعف أوسطها إلى أعلى الحائنان قائما الزاوية ، وقد عمد الفنان النوبي إلى الفصل بين كل مجموعة تضم وحدتين مختلفتين للنخيل معا . . . بوحدة هندسية مكونة من مستطيل رأسي ينقسم إلى أربعة مثلثات كما قام بتكرار هذه الوحدات للنخيل أيضا فوق شريط من المثلثات التي تمثل ماء النيل يتكون من تكرار المثلثات .

وتوضح هذه الصورة الفارق الكبير بين أسلوب الفنانين النوبيين في زخرفة الواجهتين وتؤكد الواجهة الأمامية رغبة الفنان الكاملة في التحرر بأسلوب تعبيره من الوحدات التقليدية التي عرفها وأحاطت به في المنطقة ، وهو ما يعبر عن الوحدات التي اختارها ممثلة للنخيل مخالفا بها أسلوب كل أقرانه بالمنطقة في رسم وحدات النخيل فخرجت هذه الواجهة نموذجا فريدا في حرية التعبير وبساطة التقيط وأصبحت هذه الواجهة أقل واجهات المنطقة ازدحاما بالوحدات المرسومة باللون الأبيض .

●● تبدو في الصور زاوية داخل إحدى الغرف من منزل في قرية السبع توضح أسلوب زخرفتها ويظهر في الحائط الأيمن بوضوح امتداد الزخرفة الخارجية التي تغطي واجهة المنزل بكامله بنفس تكرارها الأفقي بنفس ترتيبها الرأس أيضا إذ تبدأ من أعلى بوحدات متفرقة من أصيص الزرع ذات النبات الخماسي والمستقيم الأفرع ثم صف من طائر البط المتجه إلى اليسار ثم خط مياه النيل الذي تعلوه أشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا . ثم يلي ذلك صف من المعلقة النوبية في حجمين ، فردية وثلاثية وهي التي امتازت بتغير وتنوع وحداتها الزخرفية الملونة ، ثم وحدات متكررة لأصيص الزرع الثلاثية الأفرع والتي لونت بعض أوراقها

أما الحائط الآخر فهو أقل ارتفاعا لوجود الكمرات الرئيسية حاملة السقف فوقه وهي تتكون من فلقين من جذوع النخيل وأدى وجود النافذة التي تفتح على الحوض السماوي إلى تكرار الوحدات المرسومة باللون الأبيض بنفس الأسلوب السابق مع إلغاء الوحدة الخاصة بأصيص الزرع الثلاثية والمنحنية الأفرع .

ينضح أيضا أسلوب التقيط باستخدام كميرات الأخشاب المربعة القطاع إلى جانب فلق جذوع النخيل ، والسقف مصنوع من السعف المجمع على طريقة صناعة الحصر . وتظهر فتحة التهوية العلوية على الحائط الأيمن والتي أحيطت بإطار على جوانبها الثلاثة .



أما المعلقات التي ثبتت فوق الكمرة الخشبية الثانوية فهي قد جدلت من الصوف وحلى بعضها بالخرز الملون أو بالقواقع البيضاء .

●● يبدو في الصور ركن من أركان غرفة عروس بأحد منازل قرية « السوع » ولا يظهر من زخارف أسفلها غير بعض وحدات هندسية ملونة قليلة تزين أسفال حوائطها .

أهم ما يلتفت النظر في هذه الغرفة وجود أعداد كبيرة من المعلقات الطولية المصنوعة من سعف النخيل الملون والمزخرفة بوحدات هندسية مختلفة وكذلك الأطباق الوية المصنوعة من السعف والقش الملونين إلى جانب أعداد كبيرة من « الشعلوج » وهو مجموعة من الأحبال المجدولة من الصوف والمزودة بالشراريف والقواقع والخرز ، وهي تستخدم لحمل الأطباق الصينية والسلاطين وأطباق الشاي بقناجيتها أحيانا .

والصورة عموما توضح الثراء الكبير في هذه النوعيات من الصناعات الشعبية اليدوية التي تشتهر بإنتاجها تاء منطقة العرب ... إلى جانب الاهتمام الكبير برسم الوحدات الزخرفية باللون الأبيض على واجهات منازل المنطقة وحوائطها الداخلية أيضا .

كانت قرية أدندان هي آخر قرية منطقة الفديجة وآخر قرى النوبة المصرية في نفس الوقت وكانت تنهى عند نهايتها حدود مصر مع السودان .

وظلت حتى آخر أيامها ، أرضا تحمل الخير ... الزراعة والنخيل ، فهي آخر القرى التي نجت من أثر التعلية الثانية للخزان مع قرى « قسطل وبلانة وأوسمبل » وبقيت جدران منازلها تحمل كثيرا من فنون ماضيها القريب . وامتازت هذه القرية ببراعة في أعمال النحت البارز الذي نفذ بطمى النيل والذي كان يزين العديد من حوائط هذه المنازل حتى يوم التهجير .

●● يبدو في الصور بوابة منزل قديم من منازل قرية أدندان تجمع زخرفة جانبي المدخل وأعلاه بين النحت البارز والزخرفة الجدارية الهندسية البارزة الملونة التي تقترب بنا من الزخرفة الإسلامية ، وإن كانت تحمل رموزا من قصص الملاحم الشعبية « سيف ذي يزن » .

يرتفع المدخل عن مستوى الطريق بأربع درجات متنوعة ، وعلى كل جانب من جانبيه مسطبة وأسفل كل منها درجة لوضع الأقدام لمنع الجالسين على المسطبة مزيدا من الراحة .

تتكون زخرفة هذه البوابة من مجموعتين على جانبي المدخل ، ومجموعة أعلاها ثم تاج البوابة مجموعتا جانبي المدخل تتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية من الوحدات الزخرفية الوسطى منها ضيقة في العرض وهي في مجموعها عريضة من أسفل وتقل في العرض كلما اتجهت إلى أعلى مما يوحى بتأثير « البابلون » الفرعوني على

خطوطها ، وقد تساقطت أجزاء كبيرة من مساحات أسفلها بفعل الزمن ، وكان التهجير عاملا من عوامل إهمالها وعدم ترميمها .

وتتكون وحداتها الزخرفية من مساحات بيضاء وأنصاف دوائر أفقية زخرف محيطها بثلاث بارزة وغائرة ودوائر تضم أهلة ونجوم خماسية وأنصاف دوائر رأسية داخلها مثلثات صغيرة وشرائط عرضية من مثلثات بارزة وغائرة وشرائط من الخطوط المتعرجة تعتل مياه النيل .

أما أعلى المدخل فيضم وحدات من شرائط تضم معينات صغيرة وشرائط من مياه النيل ونصف دائرة على شكل القبة محيطها الخارجي على شكل مياه النيل ويتوسطه طبق كبير من الصيني يملوه هلال ونجمة خماسية بارزان ويحيط بهما أسدان بارزان يمسك كل منهما سيف تعبيرا عن شخصية « سيف ذي يزن » بطل الملاحم الشعبية ووحدات مستطيلة تضم أطباقا من الصيني .

أما تاج المدخل فهو شريط طويل من الوحدات الرفيعة المختلفة والمتتابعة من المعينات ومياه النيل ، وفي منتصفه قوس مفرد يتوسطه نصف دائرة في داخلها دائرة مفرغة . وعلى كل جانب من جانبيه مستطيل محسم زخرف بوحدتين مربعيتين تضمان أقواسا رأسية غائرة ، وفوق المستطيلات وقوس منتصف مخروط مدبب . وقد كانت هذه البوابة تضم عشرة أطباق من الصيني وتعتبر من أجمل موابات منازل النوبة كلها التي بقيت تحمل ملامح الزخرفة التي سادت المنطقة في زمن التعلية الثانية للخزان وتشابه مع زخارف منطقة النوبة السودانية القريبة . وترتبط وحدات زخرفة هذه البوابة مع وحدات الزخارف الجدارية داخل « الديوانى » الذى بنى بعد سنوات طويلة من بناء المنزل وزخرفة البوابة .

●● يبدو في الصور جزء من واجهة منزل من قرية أدندان يرتفع مدخله عن منسوب الطريق بست درجات انسيابية التشكيل وتظهر المصاطب على جانبي المدخل ومن تحتها درجة لكل مصطبة لوضع أقدام الجالسين عليها .

يتكون جانبا المدخل من عمودين بسيطين بكامل ارتفاعهما وأهم ما يميزهما الإطار العريض المرسوم باللون البنفسجى والذي رسم حول المدخل وفوقه خط آخر يتوسطه نصف دائرة من ذات السمك وذات اللون وعلى نفس مستوى الحوائط والأعمدة ، أما مجموعة أطباق الصيني فقد كانت تبلغ ثمانية عشر طبقا توزع بين خطى أعلى المدخل وباقى الجزء العلوى .

والبوابة كلها في نفس ارتفاع حوائط المنزل والتي يلاحظ في الجهة اليمنى منها الوحدة الملونة أعلى النافذة القائمة والنافذة التي سدت وكان جزء من أجزائها العليا المدببة طبق من أطباق الصيني . ورغم بساطة البوابة إلا أن الأطباق الصينية المستخدمة في زخرفتها تعتبر وحدة زخرفية متنوعة الأحجام .

●● يبدو في الصور نحت بارز من حائط جانبي من ديوانى بمنزل من قرية أدندان ، يبدو للوهلة الأولى وكأنه كاتدرائية ضخمة ، غير أن الفنان النوبى كان يقصد به أن يعبر عن « مسجد » والنحت هنا نفذ على مستويين بخلاف مستوى الحائط الأصيل .

ويتكون المسجد من رحلتين متباعدتين ... المثمنة وهي مرتفعة بارتفاع يصل إلى متر ونصف وتتكون من مجموعة وحدات زخرفية محفورة مركبة تتألف من خط متعرج يمثل ماء النيل وفوقه وأسفله مثلثات محفورة .

الأول في الثلث الأسفل من المثمنة وتحت طق من أطباق الصيني وفوقه تشكيل بارز نصف دائرى زخرف بوحدتين الخط المتعرج أيضا وتنتهى بمثلث فوقه دائرة بارزة بديلة للهلال الخط الثانى فوق المتصف والثالث فوق الثلث العلوى للمثمنة وبهنا هلالان رأسيان محفوران

●● يبدو في الصور زخارف حائطية بارزة وغائرة من غرفة عروس « ديوانى » بقرية أدندان ، تم تنفيذها في مرحلة تالية لمرحلة إنشاء المنزل ذاته بمناسبة زواج أحد أبناء صاحب المنزل فقد تم بناء حناج جديد للأسرة الجديدة داخل المنزل . ويلاحظ استخدام نفس لوحات المستخدمة في البوابة الخارجية للمنزل لكن يظهر بوضوح اعمار الكبير في أسلوب التنفيذ في كل منهما في وحدات « سيف ذي يزن » والأهلة والنجوم ومختلف الوحدات الهندسية الأخرى .

وينضج أسلوب النسيج بعروق الخشب ويجريد النخل وفتحات نهية العلوية المستطيلة الشكل والكبيرة الحجم نسيجا ، ويبدو أيضا ذلك المدد الكبير من أطباق الصيني المتنوعة الأحجام والتي تصل إلى ستة عشر طبقا في الحائط الرئيسى للديوان وحده ، كما يلاحظ وجود وحدات جديدة تضم المثلثات الثلاثة .

وعموما فإن المهارة التي تميز بها الفنان النوبى في قرية أدندان تاتت ترمق مهارة الفنان الحديث في تناسق التكوين وفي ازدحام تشكيلاته وفي دقة التنفيذ للوحدات الهندسية المتنوعة

●● يبدو في الصور نحت بارز متماثل من أحد حوائط ديوانى منزل من قرية أدندان نحتت على حائط ثم طلاء أسفلها بلون أوكسيد (أوكز) وطلى من أعلى بلون الطمى .

ويتألف هذا النحت البارز من ثلاثة أجزاء جميعها على مستوى واحد ، جانبان طوليان والأوسط مستعرض يبدأ الجزء الأوسط من أسفل بخط متعرج بارز يمثل مياه النيل فوقه خمسة مربعات بارزة أيضا حفر فوقها تقاطعات بلون الطمى ، قسم كل منها المربع إلى أربعة مثلثات بيضاء ثم خط يتوسطه نصف دائرة في تلك الأوسط طلى بلون بنى وحوله خط متعرج بارز يمثل مياه النيل ثم خط بارز يحيط به من جهة الخارج ويظهر بينهما مثلثات غائرة . وفوق هذا الجزء الأوسط رمز للشمس عبارة عن دائرة بارزة تتوسطها دائرة صغيرة يحيط بها مجموعة من المثلثات المتجاورة الغائرة .

أما جانب النحت فيتكون كل منهما من مربع كبير قسم بنفس أسلوب التقاطعات المحفورة بلون الطمى أيضا ليضم أربعة مثلثات بيضاء يملوه مستطيل به قوسان محفوران بلون الطمى ثم مساحة بيضاء فوقها نحت بارز لطائر البجع ، وأسفل الجانبين رسم داخل إطار مستطيل لآنية وبعض الخطوط المستقيمة .

وعلى الحائط كتب على يمين النحت البارز بأحرف بارزة « باسم الله » وعن يساره « ما شاء الله » ويظهر هذا العمل الفنى مقدرة الفنان النوبى في أدندان على إبداع تكوينات زخرفية تجريدية استخلصها من وحى البيئة خاصة ما ارتبط منها بالنيل ومائه .



وحدات بارزة وغائرة من منطقة أدندان







يتجه كل منهما إلى الخارج وفوقهما طبق من أطباق الصينى وتنتهى المثانة بمثلث حفر داخله ثلاثة مثلثات متدرجة الحجم وتنتهى بدائرة بارزة بديلة الهلال أعلى المثانة .

أما مجموعة بناء المسجد فهي تتألف مما يشبه العثنتين القصيرتين وتحت نهايتهما من أعلى طبق من الصينى وتجمعان فيما يشبه السقف الهرمى المزخرف فى جهة الداخل بوحدة مياه النيل وتنتهى من أعلى بدائرة بارزة وتحتها طبق من أطباق الصينى ، أما القبة فهي تتوسط هاتين العثنتين القصيرتين وزخرفت نصف دائرتها الداخلية بوحدة مياه النيل أيضا .

يتجمع بناء المسجد والمثانة معا عن طريق خط بارز زخرف أسفله بأنصاف دوائر متشابكة غائرة فى المستوى الأول للنحت .

ولا يشير هذا النحت البارز إلى شكل المسجد إلا بوجود الهلالين الرئيسيين فى مثلته وقد تبين بالفعل أن الفنان الذى أبدع هذا النحت البارز كان مقبلا للعمل فى إيطاليا لفترة طويلة فتأثر بما شاهد من عمارة الكاتدرائيات هناك فانعكس ذلك على أسلوب تنفيذه لهذا النحت البارز للمسجد الذى نقله من خامه الطين فى أدندان .

●● يبدو فى الصور تحت بارز غير متماثل من حائط ديوانى لمزمل من قرية أدندان ، وعدم التماثل هو ما يجعله قد يبعد بعض الشيء عما قصد إليه الفنان فالجانب الأيسر من النحت يمتد بزوايا شبه قائمة ، بينما تكثر الميول والمنحنيات فى الجانب الأيمن . اعتمدت زخارفه الأساسية على متنوعات لمياه النيل ، فى أعلاه خط متعرج كبير وأعلاه وفى أسفله مثلثات كبيرة أيضا وأسفله خط متعرج قصير ومثلثات كبيرة أيضا ثم خط متعرج ومثلثات صغيرة . حتى فراغ الوسط ليس متماثلا وفى اليسار وحدات من مثلثات متجاورة ووحدات مائلة .

الطبقات المصنوعان من الصينى والملصقان قرب أطرافه السفلى هما الرمزان الوحيدان اللذان يقرباننا من فهم الموضوع ... إنه تحت بارز يعبر عن «جهاز راديو» وكأنه على حائط غرفة العروس فى أدندان ، إنما يكمل أثاث منزلها .

●● يبدو فى الصور تحت بارز قديم لمزمل من قرية أدندان ... تساقطت بفعل الزمن أجزاء كثيرة من تكوينه . كان هذا المنزل فى زمن ما قبل التهجير ، مهجورا خاليا من سكانه . ربما كان يعبر عن «جهاز راديو» من ذلك النوع القديم والكبير ذى العلبة الخشبية الصف داثرية من أعلى ، وبه إضافات على جانبيه . لكنه رغم تجريديته الواضحة قد تميز بتكرار الخط المتعرج المعبر عن مياه النيل ... شريان الحياة الوحيد فى النوبة .

واسية مرعرة بالأبيض على جدران بلون الرمال الطبيعية من منطقة (أدندان)



وحدات زخرفية تمثل نباتات وطيور من منطقة السبوع

●● يبدو فى الصور تفصيل لمزلاج خشى كان مشنا فوق باب خشى لمزمل من قرية أدندان ، يتكون من ثلاثة أجزاء - قائم رأسى وعارضة أفقية ومفتاح

زخرفة القائم الرأسى بعدد من الوحدات الدائرية والوترية ونصف الدائرية ، وزخرفت العارضة الأفقية عند مدخل المفتاح بدائرتين داخلها دائرتان أصغر ، وخطوط رأسية وجميعها نفذت بأسلوب التقيط .

وهذا المزلاج يؤكد أن الفنان النوبى لم يترك محالا يمكنه أن يضع لسانه الفنية فيه إلا وكانت بصماته المميزة قد تركت آثاره فوقها على كل أرضها .

هكذا كانت فنون الزخرفة الحدارية والمعمارية فى « النوبة القديمة » وهكذا كان الفنان أيضا يعبر عن كل إحساس عميق بالجمال الذى صنعه من طينة الأرض وطعم النيل مليبا لمطالب الحياة على أرضه مرتبطا بعاداته وتقاليده الموروثة منذ بدء التاريخ ، متأثرا بما حوله من تراث تمثل فى كل الآثار التى خلفتها الحضارات المصرية القديمة والمتعاقبة فى « النوبة » على مر العصور

إن هذه المجموعة المحدودة من الصور التى انتقلت بنا مع الكلمات ، فى جولة عاجلة بين ثلاث من قرى النوبة عبر مناطقها الثلاث ... إنما هى مجرد تذكرة لاسم « النوبة القديمة » التى كانت ... وستظل فى وجداننا وتاريخنا أبد الدهر أنها كانت موطن فن وتراث متميز .



## العادات والتقاليد

- الاحتفالات الشعبية بالمولد • الموت والشعائر الجنائزية • المناسبات الدينية
- شعائر وحفلات الزواج • مرحلة الميلاد • الأعياد والتقاليد القبطية



# الاحتفالات الشعبية بالموالد

بقلم الدكتور/ فاروق احمد مصطفى

وقد عرفت مصر الفرعونية أنواعا من الاحتفالات الدينية التي تشبه الاحتفال « بالموالد » كما عرفها العالم المسيحي حيث ارتبطت بأسماء القديسين ، فكثيرا ما نسمع عن الاحتفال بمولد سانت ونيس في فرنسا ، وسانت يعقوب في اسبانيا ، وسان بول في فالييتا بمالطة ، وسان سافا في يوغسلافيا ، وسان كايتانو في المكسيك وغيرهم .

ويحتفل المصريون بمولد القديسين مثل : مولد مارجرجس ، ومارمينا ، وسانت تريزا ، وغيرهم ويشارك المسلمون والأقباط في هذه الاحتفالات فتبدو كأنها احتفالات وطنية عامة .

وعلى الرغم من أن مصطلح الموالد يقصد بيوم ميلاد أو وفاة ولي من أولياء الله إلا أن الاحتفال بالمولد في الحقيقة يدوم أياما يحتفل فيها به . فعلى سبيل المثال فإن السيد أحمد البدوي يحتفل به في ثلاث مناسبات يطلق عليها جميعا مصطلح « المولد » ترتبط مناسبة منها بيوم الميلاد ، والمناسبة الثانية بيوم وفاته ، والمناسبة الثالثة يطلق عليها الرجبية نسبة لأحد التابع .

ويستمر الاحتفال « بالمولد » عدة أيام لانقل عادة عن أسبوع ، وقد تزيد لتصل إلى ثلاثة أسابيع كما في مولد الحسين ، والسيدة زينب بالقاهرة وعادة ما يختم الاحتفال بالمولد بليلة أخيرة يطلق عليها اسم « الليلة الكبيرة » أو « الليلة الختامية » وهذه الليلة تعتبر الليلة الرئيسية في الاحتفالات وبأنتهائها ينتهى الاحتفال بالمولد وغالبا ما تكون هذه الليلة « ليلة يوم الخميس » في كثير من الموالد .

والغرض الذي يقام « المولد » من أجله هو تكريم صاحبه واحياء ذكره بصرف النظر عن مراعاة اليوم الذي ولد فيه لأن غالبية أولئك لم يعرف تاريخ مولدهم على وجه الدقة كما لم يعرف شيء عنهم في طفولتهم وصباهم .

يرتبط استخدامنا لمصطلح الاحتفال CERMONY بمصطلح الشعائر RITUAL التي تكون في العادة مصاحبة للاحتفال ، ولكن يجب التمييز بينهما لأن الاحتفال يعد ممارسة نمطية رسمية يشترك فيه أكثر من ممارس ، نظرا لأنه يشمل على تراث ثقافي .

ودرستنا للاحتفالات في واقع الأمر دراسة لمجموع الممارسات النمطية بما تحتويه هذه الممارسات من شعائر وجوانب اجتماعية وأخرى ثقافية . بينما اهتمامنا بدراسة الشعائر يجعلنا نركز فقط على جوانبها الدينية والسحرية والرمزية .

عند دراسة الاحتفالات الشعبية الخاصة بالموالد نتناول الموضوعات التالية :

• التعريف بالموالد .

• تاريخ الاحتفال بالموالد في مصر .

• أنواع الاحتفالات بالموالد في جانبها : الشعائري ، والممارسات الشعبية الأخرى المتضمنة لهذه الاحتفالات .

• أهمية الاحتفال بالموالد :

توجد في تاريخ الشعوب مناسبات تدعو للاحتفالات الدينية وقد تغيرت هذه المناسبات من وقت إلى آخر كما أنها قد تضحل ، ولكن تظل مظاهر هذه الاحتفالات قائمة وترتبط ارتباطا وثيقا بإقامة واحياء بعض الشعائر ، ومن المعروف أن الاحتفالات الدينية يندر إقامتها دون أن تكون مصاحبة للممارسات الشعائرية ، لأنهما متداخلتان ويصعب الفصل بينهما .







سوق لاهوت



الحضور من  
وسائل الاتصالات  
في مولد السيد الدوي

نوع إحدى الطرق المصنوعة في المولد



الحضور إحدى من عادات المولد





وفي مصر يحتفل بكثير من الماسات الدينية المختلفة والتي يمكن تصنيفها إلى فئتين - هما

### الفئة الأولى

الماسات الدينية العامة كالاحتفال بالأعياد ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وأول العام الهجري وليلة الإسراء والمعراج ، وليلة الصف من شعبان وغيرها من الاحتفالات الدينية التي لا زالت قائمة في مصر

### الفئة الثانية

الاحتفالات الخاصة بموالد الأولياء ويمكن تقسيمها بحسب حجم الجماعات التي تحضر هذه الاحتفالات وهي

( ١ ) الاحتفالات الكبيرة بموالد الأولياء مثل : مولد الحسين ، ومولد السيدة زينب ومولد الأولياء الذين يتم إليهم بعض رجال الطرق الصوفية وهي على سبيل المثال مولد أحمد الدوي في ططا ، وإبراهيم الدسوقي في دسوق . وهذه الاحتفالات تعتبر ماسات عامة لا تقتصر على المريدين والأتباع لهذه الطرق . بقدر ما يشترك فيها عدد هائل من المواطنين من المجتمعات الريفية القريبة في أماكن الاحتفال بالإضافة إلى المشاركين في الاحتفال الذين يحضرون من مدن كثيرة

( ٢ ) موالد الأولياء مؤسس الطرق الصوفية ويهتم بحضور احتفالها أتباع هذه الطرق ، وتكون قاصرة عليهم ووسيلة تستخدم لجلب أتباع حشد للطريقة الصوفية مثل مولد الرفاعي بالقاهرة .

( ٣ ) موالد أولياء الدوايا بموالد أولياء الويس حيث تقوم العائلات بالاحتفالات وهذا يعني أنه لا توجد علاقة بين المولد في المجتمعات البدوية والطرق الصوفية كما لا يعني أيضا عدم مساعدة أو اشتراك البدوي في الموالد والاحتفالات العامة الأخرى أيضا اشتراك النوبيين في موالد الأولياء الآخرين

والتقسيم السابق ليس حاسما ولا مائعا لكل أنواع الاحتفالات بالموالد حيث لا يقسم هذا التقسيم الموالد المحلية الأخرى في كثير من القرى والمجتمعات المحلية ، لأن هذه الاحتفالات عادة ما تكون قاصرة على سكان هذه القرى وهذه المجتمعات المحلية وهي لا تحظى بصفة الشمول والعمومية وكثرة المترددين والمحتفلين التي تحظى بها الاحتفالات بالماسات الدينية العامة والموالد الكبيرة

والموالد تعمل على تدعيم الاعتقاد في الأولياء وتقوية هذا الاعتقاد ، وبالتالي تحافظ على استمراره عبر الأجيال المتعاقبة كما أنها جزء من السق الديني الموحد داخل المجتمع وتعمل على الترابط والتماسك . وهذه الاحتفالات أيضا من الموضوعات التي يهتم بها المعتقد الشعبي والذي يعتبرها جزءا لا يتجزأ من السق الديني ، كما فيها من ممارسات شعائرية دورية تتم على مدار السنة وترتبط بكثير من الأولياء .

وتعمل الاحتفالات على ترابط الجماعات التي تنظمها ، على تماسكها فكريا ما تتعاون هذه الجماعات فيما بينها التكليف الخاصة بالاحتفالات والتي تتمثل في تأجير الحبرات ، وإقامة الحيام وإيجار السرادقات بالإضافة إلى الكاليف أو المسندين والطعام الذي يقدم في هذه الماسات لكل المشر كما وأن أعضاء هذه الجماعات يتعاونون فيما بينهم لمساعدة من يقد ويعمل الجميع متعاونين مما يريد من تراثهم وتماذك

والاحتفال بالمولد ماسة اجتماعية لتلاقي الأصدقاء وتوسيع العلاقات الاجتماعية كما أنها تحافظ على التراث الأدبي والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فضلا عن أنها ماسات للبر والاستمتاع بوقت الفراغ بالإضافة إلى أنها ماسة للبيع والشراء وازد الحركة التجارية في المدن مثل ططا ودسوق كما أنها ماسات ترمز بالانتماء الاقتصادي - للفرويس خصوصا بعد بيع المحاصيل النقد كالفص مثلا

لكي يعطى وصفا دقيقا للاحتفال بالموالد وتحديد الحدود الأولى لهذا الاحتفال في مصر نجد أن من الضروري الاعتماد على الدرام التاريخية التي نستطيع أن نستخلص منها بعض المادى الأساس التالية وهي

أولا : إذا كان يبدو لنوهلة الأولى أن مجتمع الدراسة هو المجتمع المصري وأنا نعالج ظاهرة ثقافية واحدة إلا أن الواقع يشهد أننا ندرس هذه الظاهرة من خلال ثقافات مختلفة لهذا المجتمع مما لا شك فيه أن الثقافة المصرية القديمة تختلف عن الثقافة الإسلامية في عصرها المختلفة داخل المجتمع المصري

ثانيا : وإذا كان هناك تشابه بين الاحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة نجد أن هناك اختلافا في الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فوظيفة الاحتفالات الدينية في مصر كانت تؤدي من أجل هدف ديني وهو تقديس الفرعون أما الوظيفة الخاصة في الاحتفالات الدينية وفي العصر الإسلامي فكانت تقام على أساس أنها أعياد واحتفالات دينية وقد اختلفت هذه الوظيفة في العصر الفاطمي فتعددت الاحتفالات بالموالد ، وكثرت وكانت الوظيفة المستهدفة والمقصودة هي العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التغير في المذهب الديني الذي يحدث في البلاد واستخدمت من الوسائل والأساليب ما يساعد على تحقيق هذه الوظيفة واستمالة الشعب لحب الفاطميين كما استمر الهدف من إقامة الاحتفال بالموالد لأسباب سياسية في عصر الأيوبيين والمماليك رغم اختلاف الظروف الاجتماعية

ثالثا : إن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الانقصار في إقامة الاحتفال بالموالد فانكمشت بعض المظاهر



أدوات الركوب والزينة والحيول العربية من مولد السيد البدوي



وأبعا : مرفوع مصر الفريد ساعد على انتشار ديانتها القديمة على  
سواحل اليونان كما ساعد على محرة العلماء ومشايع الطرق الصوفية  
والأولياء من المغرب للإقامة فيها .

خامساً : من الصعب الفصل بين مظاهر الاحتفالات بالموالد سواء  
أكانت ممارسات شعائرية أم ممارسات دينية فلكلورية

لا يمكن فصل العوالم في مصر القديمة عن الدين ، لأن الدين كان جوهر الحياة اليومية فيها ولقد ساعدت الظروف الأيكولوجية على عمومية بعض الأفكار الدينية وانتشارها في معظم مدن مصر القديمة ، نظرا لسهولة الانتقال بين مصر عبر النيل من الحوب الى الشمال ، مما ساعد على نقل الأفكار والعبادات الدينية من مكان إلى مكان آخر وقد تتخذ بعض العبادات أسماء غير الأسماء التي تعطي في جنوب الوادي مما أدى إلى تعدد الآلهة واختلاف أسمائها

وقد ساعد على انتشار هذه العقائد ما وضع عنها من أمثال وأشعار  
كما أنها عاشت واستمرت بحانب العقائد المتوارثة دون أن يشعر سكان  
هذه المدن بأى تناقض بينها . وهذا ما أكدته أدلف أرماني . حيث أشار  
إلى أن العقيدة المصرية قامت على أساس تعدد الآلهة ولكنها امتازت  
بالقدرة على توارثها للأجيال القادمة .

وإن معرفة المصريين القدماء للعادة وتقديمها للآلهة المتعددة استوحيت ضرورة القيام بتأدية الشعائر المفروضة عليهم للتقرب إليها والاحتفال بها . ولم يستخدم المصريون مصطلح « الموالد » وإنما استعملوا لها مصطلحا آخر هو « الأعياد » التي تعدلت في مصر القديمة كثيرا ، وخاصة في عهد الدولة الحديثة فهناك بالإضافة إلى الأعياد الدينية لمواكب آمون وأعياد الآلهة المختلفة ، أعياد الحبابة ، وأعياد فرعون وخاصة الاحتفال بعيد الثلاثين لتتويج فرعون ، كذا الأعياد الزراعية بعيد رأس السنة وعيد الحصاد وعيد الفيضان وكانت معظم هذه الأعياد في بادئ الأمر ذات طابع ديني ، ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مناسبات لإقامة الاحتفالات الكبيرة والمواكب الضخمة .

وقد حفظ لنا التاريخ بعض المعلومات عن هذه الأعياد كالعيد الكبير للإله «مين» وعيد الأم «أوزيريس» وعيد زيارة آمون لمعد الأقصر الذى يعتبر من أهم الأعياد التى كانت تقام فى الأقصر وفى عهد الدولة الحديثة وكان يطلق اسم عيد «أبت العظيم» وهو اسم معبد الأقصر الحالى ومعنى كلمة «أبت» تعنى الحرم لأن هذا المعبد كان محصيا لحرم آمون وكان يحتفل به كل سنة احتفالا كبيرا ، كما أنه كان عيدا شعبيا فقد كان يغادر آمون معد الكرنك لزيارة الآلهة «مون» فى معد الأقصر فى اليوم الخامس عشر من الشهر الثانى من فصل المصاد ولا يرجع إلا بعد عشرة أيام ، أما العيد نفسه فكان يعتد من أربعة وعشرين يوما إلى سبعة وعشرين يوما . وتصور لنا القوش التاريخية تفاصيل هذا العيد وحروح موكب الفرعون تتقدمه القرايين

التي سوف تُلذع احتفالاً بالعيد كما يشترك في الاحتفال الم  
الموسيقية وتعمل أربع سفن على أكتاف رجال الدين إلى أر  
اليل فتوضع في السفن الكبيرة ومنها السفينة العاصم  
(أردانت) وتبعها بعد ذلك سفن الكهنة ورجال الجيش وار  
والمغنيين والسفريات والرافعات وتنتهي الاحتفال في معد  
بتقديم القرابين وذبحها .

ويتضح أن أهم ملامح الاحتفالات المصرية القديمة في جانب الدين والشعائر - تقديس الآلهة - وتقديم القرابين ، والقيام ببعض الممارسات الشعائرية كالرقص الدينى وغيرها . أما الجانب الآخر من الاحتفالات وهو الجانب الدنيوى أو الفلكلورى فهو يشتمل على الموسيقى والماء وغير ذلك من مظاهر الاحتفالات الشعبية . كما اتضح تداحل في الجانبين وأنه من الصعب الفصل بينهما فالرقص على المثال يؤدى بقرص دنى وكذا الموسيقى .

وقد يرجع الظهور الحقيقي للموالد والاحتفال بها في مصر إلى عصر الإحييد فقد كانت الأعياد تقام في العائلات الاجتماعية الكثرة التي يشترك في إحيائها الحكام والشعب وتمتد الأسطة ويخرج الناس إلى المزهريات وهم يرتدون ملابسهم الجديدة . ولم يقتصر الأمر على الاحتفال بالأعياد الدينية الخاصة بالمسلمين وإنما شارك المسلمون المسيحيين في كثير من الأعياد ؛ حتى أصبحت أعياداً قومية ومن هذه الأعياد عيد وفاء النيل ، وفتح الخليج وعيد البيروز وهو ما يشه عيد الربيع « شم السبب » وقد ذكر المسعودي مدى اهتمام المصريين ( مسلمين ومسيحيين ) بالاحتفال بعيد الغطاس في عصر الإحييد وخرجهم إلى نهر النيل ومعهم طعامهم وشرابهم وآلات الطرب والموسيقا حتى أصبحت ليلة الغطاس من أكبر الليالي التي يحتفل فيها بمصر .

وإذا كانت بداية ظهور الأسطة في العصر الإخشيدي فإن وظيفتها الاجتماعية اختلفت في العصر الفاطمي الذي اتخذها كوسيلة من وسائل نشر الدعوة الفاطمية بين المصريين فتعددت الأسطة وأنواعها وصورها واللوان الأظلمة التي تقدم متشبة مع المثل الشعبي « اطعم الغنم تسحي العين » فقد طُن الفاطميون أنهم باستخدامهم هذه الأسطة يمكنهم تغيير الملعب الديني السى للمصريين . ونشر لمذهب الفاطمي الشيعي ، ومن الممكن أن نقول أن وظيفة الأسطة بطيئة سياسية . كما وأن الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين إليها ل أن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر ربما لأول مرة في تاريخ مصر بشكل مباشر ، فمن أهم الاحتفالات التي أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجري ، ويوم عاشوراء ( وهو يوم مقتل الحسين ) ومولد السى صلى الله عليه وسلم ، ومولد على بن أبى طالب ومولد الحسن ومولد الحسين صلى الله عليه وسلم ومولد فاطمة رضى الله عنها ومولد الخليفة ، وليلة أول

من بعد صيف رحب وأول ليلة في شهر شعبان وليلة الصف وأول  
من حبر الحليح يوم السرور ويوم العطاس ويوم الميلاد وعبد  
من حول العاطمين مصر) وحميس العهد

عصر (وهو يوم الجمعة)  
وفي شهر ربيع لا يرجع إلى الشراء الذي تمتعت به الدولة الفاطمية  
في هذا الشهر أيضا إلى استخدام هذه الاحتفالات كحال لش  
جست ربما يرجع أيضا إلى محاولة الدعية لها ولهؤلاء الحكام المحدد ، فالتحدث  
بغير دعوية ومحاولة الدعية لها ولهؤلاء الحكام المحدد ، فالتحدث  
بغير دعوية من الأعياد والمواكب والاسمطة وسائل للدعاية  
بصورة إلى قلوب الناس وكسب ولائهم ومحبتهم ، لتأييد الحكم  
جديد وشهر المذهب الفاطمي واتحدث من الأعياد مناسبات اجتماعية  
بحسب هذا الهدف .

ولم يقتصر الفاطميون على الاحتفال بالأعياد والمولد التي كانت  
موجودة من قبل أدخلوا أعيادا جديدة وهي مولد على كرم الله  
وجهه ، ومولد الحسن ومولد الحسين وليالي الوقود - الأربع (وهي أول  
ربيع وصفه وأول شعبان وصفه) وترجع هذه التسمية إلى أن جميع  
تساجد كانت تصافى في هذه الليالي ويحرق الناس إلى الجامع الأهر  
وهم يحملون المشاعل فتظهر القاهرة وكأنها قد أصبحت نهارا ، على  
حد وصف المفريزي لها

ومن الأعياد الأخرى التي أدخلها الفاطميون أيضا عيد «عديرم» وهو المكاد الذي يقول الشيعة إن النبي ﷺ «وُلِيَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ» فيه وحمله على حليفته، أو كما يقول الشيعة عباس أبي طالب عهده من موسى. أما يوم عاشوراء وهو العاشر من أضحى بمصرلة هارون من موسى. الحكومة الفاطمية احتفالا كبيرا فكانت تعطل المحرم فقد احتلت به إلى الشوارع فيكون حزنا على الحسين فيه الأسواق ويحرج الناس فيه إلى الشوارع في هذا اليوم ساطع أطلق من على وهو يوم امتناده. كما كان يقدم في هذا اليوم ساطع أطلق عليه «ساطع الحزن» فكان لا يقدم فيه إلا خبز الشعير والعنيس والمملحات والجبن وغيرها كدليل على الحر.

اعتاد الحلفاء الفاطميون على أن يركبوا في مواكب فخمة يشقون  
شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب  
كانت تسمى بالمواكب العظام ، وتقام أول العام وأول رمضان والجمع  
الثلاث الأخيرة من شهر رمضان وصلاة عيدي الفطر والأضحى وحر  
الخليج ، أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندي المواكب  
المختصرة ، وكانت تحدث أربع مرات في السنة . ويشارك في هذه  
المواكب آلاف الفرسان وصفوف الجمال وعليها الهودج المزركش  
ويمشي إلى جانب الخليفة أحد كبار الدولة يحمل مظلة

أما بالنسبة لمواكب « الموالد » فكان يتقدم المواكب نائب عمر الحليمة وكان يظهر متطيا جوادا ، ويحيط به ثلاثون من مثلى الحليمة وكثير من الحجاب والقراء ومؤدى الساحد المختلفة يحدون أو ويدعون للحليمة ، وكان المحفلون يركون الحياذ أيضا وبأيديهم

الشموع المضاءة كما كانت الشموع العصرة تناع الموكب الذي يذام من رواق قاصى القعدة يسير في شوارع القاهرة حتى يصل إلى باب الرمرد وهناك يكون الحبة حالك من مطرته فبشد الزحام والكل يتوقف فرصة مشاهدة وجه الحليفة ، وكان لحضاء في المساجد يتأرون في حضهم وإذا ما انتهوا بها فتحت بوافد المطيرة فيظهر وجه الحليفة ويحرج أحد رجاله ويلوح لهم بيديه علامة على الانصراف ويقول :

« أمير المؤمنين يرد عليكم السلام » فيثأب الموكب سيره  
وكانت تقدم الأمصة ونوزع الحلوى ونعطر الهات

وفد كثير الاهتمام بالغناء والموسيقى في الاحتمال بالموالد في  
عصر الفاضل وأقبل كثير من رجال الدولة وأعيانها في محالهم  
الحاصنة ومأدهم على سماع المغنين والمعيات وكان معظم المعيات  
من الحواري ، كما أن محال الطرب واللهو كانت تقدم على شواطئه  
الحليج بالقاهرة ولما زاد الإحلال الاجتماعي من حراء هذه المحال  
أمر الحليفة الحاكم بأمر الله بإلغائها .

وإذا كانت الحياة اليومية في أيام الدولة الفاطمية قد وصفت بالحياة الاجتماعية المترفة فإن الدولة الأموية قد علبت عليها عقيدة الأيوبي لا يتعرض للألوان الإباحة والسكرات التي اتفدها عند كلامه عن الاحتفالات في العصر العاطمي والعصر المملوكي ، وذلك لأن الأيوبيين قد اقتصدوا في الاحتفالات وألغوا أعياد الشيعة ، أوغروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعي إلى السني ، فعلى سبيل المثال تحول يوم عاشوراء من يوم الأحزان إلى يوم السرور والفرح الذي توزع فيه الحلوى ونطهى فيه الحبوب .

وهكذا شهدت مصر في العصر الأيوبي اهتماما بالاحتفالات ، ولكن مع مراعاة الاقتصاد فتسمع أيضا عن الأسطة والمواكب وغيرها من مظاهر الاحتفالات كما وأن العصر الأيوبي أيضا استخدم نفس الوسائل التي كانت موحودة في الدولة العاطمية ولكن بشيء من الاقتصاد ، فقد بدأت سلسلة المعارك الحربية مع الصليبية والحروب الاقتصادية ، فتحاح دائما إلى المال الذي يفتقر في شراء المعدات والإنفاق على الجيش على حساب الحواب الاجتماعية الأخرى للحياة . ومن هنا كانت الاحتفالات بالموائد في هذا العصر قليلة نسبيا

وهناك مدا آخر وهو ارتباط الاحتفالات بالحالة الاقتصادية والروح الاقتصادي الأمر الذي أدى إلى الاهتمام بالاحتفالات بالموالد في العصر المملوكي على نحو أكبر . وقد لا يكون العامل الاقتصادي هو السب الوحيد ، فهناك العامل السياسي أيضا وهو أن المماليك كانوا من الأجانب بالإضافة إلى ظروف انهيار الدولة الإسلامية في المغرب . معادت الحياة الصحابة مرة ثانية في أيام المماليك وكثرت الأعياد الدينية والقومية وتولف في إقامة تلك الأعياد والاحتفالات . ففي الأعياد ذات المصعة الدينية كان الناس يتبادلون التهنة ويقومون الموالد والولائم



ويتصدقون على المقرء ويأفون في إظهار السرور

وأصبحت هذه الاحتفالات تشتمل على المواكب مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء النيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تفرش الشوارع بقطع الحرير ويقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال

ومما يؤكد موقع مصر لمنازل حجرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة الموائد وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر في القرن السابع الهجري كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلي وأبي العباس المرسي وأبي القاسم الفارسي والسيد أحمد البدوي وقد وجدوا في مصر الحو الملائم ، لشرب تعاليمهم ومذاهبهم وأفكارهم وقد انضموا إلى فرق لكل فرقة شيخها وشعارها وقد أرداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المعاليك فأقاموا الحفلات وورصدوا الأوقاف عليهم

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان بركات أنام مدرسة أشاها في بين القصرين وقرر لها مرتبات وميراث وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم في أفكارهم ولقصص حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الأحرار الذين يدخلون الجنة قبل الأغنياء وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ لتحقيق الحاجات والعيال وآمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الأولياء الصالحين حتى نسوا إليهم كثيرا من الأعمال الحارقة للعادة وأسوها بالكرامات . وقد استع ذلك الاعتقاد الكبير في الأولياء الصابة المائقة بإقامة موالدهم السنوية في الحجة أو البلد التي فيها قبر الولي وقد قام فايشاي برعاية بعض هذه الموائد وأمر بإقامتها ودعوة الحليفة والقضاء والأعيان إليها

إما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموائد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالاعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموائد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين .

وقل أن نحت هذا الجزء من البحث - يحذر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار الموائد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد جبلوا على الاعتقاد في القوى الإيمانية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة حجرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجري

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي تمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإيمانية ، هذه الشخصية استطاعت أن تحد في

حجها للنس محمد ، وآل البيت مناصا لها ، وبالرغم من اعتناق هذه الشجعية للمذهب الشيعي إلا أن اسم محمد الذي نشته الشعوب الإسلامية يكن الحب للنس وآل بيته بالدرجة التي كانها الشعب المصري .

ويتخصص الاحتفال بالموائد حاشا مهما هو الجانب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة REPETITIVE ACTIONS شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . وهو لا يعنى أن كل شكل العادات التي ترتبط بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات أفعالا دينية فصلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني ILLAR وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشتمل دند لحسن شعائري والديوي ولا يمكن فصل سلوك شعائري لا عديد الدين من يؤمن بها لأفراد ، وإلى يوم نقيام بالمر وعروض والإسمات الدينية من صلاة وصوم وركعة وحج . قد لحال عند المسلمين وما يتطله القيام بهذه الممارسات من قواعد مراعاتها مثل الطهر والوضوء وهذا يعنى أن الشعائر مهما كانت أو معتقدة جماعية أم فردية تعد ترحمة وأداء للاعتقاد ويحب عدد دراسة التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تساعدنا في معرفة أساس ديني هذه الشعائر وقد أكد ذلك هرسكوفس HERSKOVITS عندما نه على ضرورة الأحاد بكل التفاصيل الخاصة بالشعائر

والشعائر تمتنع بموائد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية الأولياء ، والعديس والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا واسعا في هؤلاء الأولياء والذين يرتضون بهم برباط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم آباءهم وأحاديدهم من الناحية الروحية محسب وإنما عدد كثير من الأفراد الذين يرجعون أسباب نجاحهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإحباب الأخوال ، ورواح بناتهم يرجع إلى تأديتهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الأولياء عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أنهم السبل للفرق إلى الله ، فهم الذين يشفعون لهم عنده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد فيهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحفظون الأعمال ويعيرونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم

أول ما يشار إلى ذهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مطهر يتعلق بالتزامات الخاصة بالمعبدة الدينية التي يدين بها الفرد بما يظن عليه من القيام بالعادات والفروض الدينية ، ولكي تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل الطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء تدنس وإنما قصد به التطهر من أدران الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

ومن بين أن الأنواع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدوا مرحا حمسه وأن عملية التطهر نفسها ما هي إلا استعداد وتهيز لدخول من مرحته ليكتسوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تقربهم من الطقة صحت بالأولياء المحتضن بهم .

دشعائر التي تقدم للأولياء بمساة موالدهم فصلا عن قيامها على أساس الاعتقاد في أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، ولكن يتم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط والوسائل أولاها عدد كثير من الاتباع الوضوء فهناك إلزام وضرورة من أن يكون لإسم منوصنا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المغالاة عند بعض إلى أنبه ضرورة أن يكون الإنسان معتصلا ، حتى يكون صبرا من كل دس ويمكن أن يعبر ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي .

- ريادة الضريح
- الذكر
- الموكب

ولا يحور حضور المولد دون ريادة الضريح التي لها آداب خاصة منها الهيز والاستعداد العادي والروحي كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان ومنهم وصورته تحترق الحب ، ويمكن أن يؤنس على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر ريادة الولي على تحية وحسب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات لعدم ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بظهور الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإبدال والإنكار فالولي ينظر إليهم ويراهم وأن روحه الطاهرة تحول زواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مساة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة ضريح الولي طوال أيام المولد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا وبعدد أوقات الصلاة التي يؤديها المرء في المسجد ، كما يجب ألا يسي المرء قبل أن يتفص المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل الإبد ، له بالمعاصرة وإلقاء نظرة أحيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة الفاتحة ثم تلاوة آية . « إن الله وملائكته يصلون على النبي » ثم الصلاة على النبي بصيغة « اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم » ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي « الصلاة والسلام عليك يا رسول الله » . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قوله الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « فتلاوة ألف صلاة » و « ألف سلام »

عليك يا أول خلق الله وحاتم رسل الله فبعثها وضع اليدين على الرأس وزيارة الضريح لا تكون قاصرة على الرجال والشباب والصغار وبعد نصه السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لريادة النساء في الموائد وإنما الريادة مفتوحة وبدون حدود .

ويتم في موائد القديسين الأقطاب زيارة بعض المرات الخاصة بالقديسين والتوجه إلى بعض الأماكن في الكية أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموحدة داخل الكية نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشتركون بعض الماحد والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة السيم المصنق بأهمية الأولياء والقديسين وقدرتهم الحفة على القيام بأعمال معجزة

وبعد ذكر عدد المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في المولد ويتخصص الذكر ذكر أسماء الله أحسن أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحوى أيضا على ذكر رسل الله وأنبيائه

وللذكر عدة أنواع من ما هو شاء على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا » ومنه ما هو صالحة « الله سبحانه » والصلاة على النبي « ﷺ » إن الله وملائكته يصلون على النبي وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقريبا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أحرار من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتبها الشيوخ والكبار

وقد تستخدم الموسيقى في الذكر لحشد أعداد كبيرة للحضور وللشاركة في الذكر ثم الانتماء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر جو الموائد ، لمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهرات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية والعبارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الانساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائرتهم الخاصة بالذكر خارج المسجد ويقومون السراقات الخاصة أو الحيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يتأخر بعض المشدين لإحياء ليالي المولد والإشاد الديني ولتحسيس أعضائها للتعبير عن مرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وترى أنهم غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها



وينصدقون على المقراء ويسألون في إظهار السرور

وأصبحت هذه الاحتفالات تشتمل على المواكب مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء النيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تعرض الشوارع بقطع الحرير وتقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال

ومما يؤكد موقع مصر المنزلة محرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة الموالد انتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر في القرن السابع الهجري كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلي وأبي العباس المرسي وأبي القاسم الفارسي والسيد أحمد الدودي وقد وجدوا في مصر الجو الملائم لشرعياتهم ومذاهبهم وأفكارهم . وقد انضموا إلى فرق لكل فرقة شيوخها وشعارها وقد ازداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المماليك فأقاموا الحفلات ورصدوا الأوقاف عليهم

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان بريقوق أقام مدرسة أنشأها في بين القصرين وقرر لها مرتبات وميراث وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم في أفكارهم ولقصص حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الأحرار الذين يدخلون الجنة قبل الأغنياء وبدأ التوسل بالآلوية والمشايخ لتحقيق المآرب والعيال وأمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الآلوية الصالحين حتى نسوا إليهم كثيرا من الأعمال الحارقة للعامة وأسوها بالكرامات . وقد استعج ذلك الاعتقاد الكبير في الآلوية العناية الفائقة بأفامه موالدهم السنوية في الجهة أو البلد التي فيها قبر الولي وقد قام قبايل رعاية بعض هذه الموالد وأمر بإقامتها ودعوة الحليفة والقضاء والأعيان إليها

أما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموالد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالأعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموالد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين

وقل أن محتم هذا الحره من الحث - يحذر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار الموالد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد حلوا على الاعتقاد في القوى الإغهارية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر المربد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة محرة العلماء والآلوية ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجري

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي سمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإغهارية ، هذه الشخصية استطاعت أن تحد في

حسبها للنبي محمد ﷺ ، وأن البيت منفسا لها ، وبالرغم من اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعي إلا أن لم يجد أي شمع الشعوب الإسلامية بكر الحب للنبي وآل بيته بالفرقة التي الشعب المصري

وينصص الاحتفال بالموالد حاشا مهما هو الحجاب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة REPETITIVE ACTIONS شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . وهو لا يمتد إلى كل العاد المرتبطة بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات تكر أفعالا دينية فصلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني ECULAR ، وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشتمل دائما على الحاسيس الشعائري والديني ولا يمكن فصل السلوك الشعائري عن الاعتقادات الدينية التي يؤمن بها الأفراد ، والتي تلزم لقيام بالعادات والعروض والإلتزامات الدينية من صلاة وصوم وركاة وحج . كما هو الحال عند المسلمين وما يتخلله القيام بهذه الممارسات من قواعد يجب مراعاتها مثل التطهر والوضوء وهذا يعني أن الشعائر مهما كانت سط أو معتقة جماعية أم فردية تعد ترجمة وأداء للاعتقاد ويجب عند دراسها التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تساعد في معرفة الأساس الديني لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك HERSKOVITS عندما على ضرورة الأحاد لكل التفاصيل الخاصة بالشعائر

والشعائر المتعلقة بالموالد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية الآلوية ، والقديسين والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا راسخا في هؤلاء الآلوية والدين يرتبطون بهم برابط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم أباءهم وأجدادهم من الناحية الروحية محبب وإنما عدد كثير من الأفراد الذين يرحمون أسباب حياهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للآلوية ، وإحباب الأفعال ، وزواج بناتهم يرجع إلى ما دينهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الآلوية عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أهم السبل للتقرب إلى الله ، فهم الذين يشعرون لهم عده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد بهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعبونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم

أول ما يشار إلى الدهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مطهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالمعتقد الدينية التي يدين بها الفرد بما يتطو على من القيام بالعادات والعروض الدينية ، ولكن تمارس هذه الشعائر بحسب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل التطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء قدسها وإنما قصد به التطهر من أدوان الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

وبعد يمتد إلى الأنواع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدءوا مرحلة جديدة وأن عملية التطهر نفسها ما هي إلا استعداد وتهيب لدخول هذه المرحلة ليكتسبوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تفريقهم من الطفرة منسدة للآلوية المحتكى بهم

والشعائر التي تقدم للآلوية مناسبة موالدهم فضلا عن قيامها على أساس الاعتقاد في أهمية هؤلاء الآلوية وقدرتهم وقداستهم ، ولكن يتم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط وراحات أولها عدد كثير من الأنواع الوضوء هناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان متوضئا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المعالاة عند نتمس إلى التيه بضرورة أن يكون الإنسان مفتتلا ، حتى يكون مظهرا من كل دنس ويمكن أن تميز ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي

- زيارة الضريح .
- الذكر .
- الموكب .

ولا يجوز حضور المولد دون زيارة الضريح التي لها أداب خاصة معها الهيب والاستعداد العادي والروحي كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وبصيرته تخترق الحجب ، ويمكن أن يؤمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولي على تحية محبب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات القادمة . ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بمظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإذلال والإنكسار فالولي يظن إليهم ويراهم وأن روحه الطاهرة تحول رواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مناسبة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدفنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة صريح الولي طوال أيام الموالد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تتعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا وبعدد أوقات الصلاة التي يؤديها المزم في المسجد ، كما يجب ألا ينسى المزم قبل أن يفيض المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل الإذن ، له بالمعادرة وإلقاء نظرة أخيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة العائنة ثم تلاوة آية . . . إن الله وملائكته يصلون على النبي . . . ثم الصلاة على النبي بصيغة اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم ، ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي الصلاة والسلام عليك يا رسول الله . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قول الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « تلاوة ألف صلاة » و « ألف سلام »

عليك بأول خلق الله وحاتم رسل الله فبعثها وضع اليدين على الراس وزيارة الضريح لا تكون فاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما نعم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لزيارة النساء في الموالد وإنما الزيارة مفتوحة وبدون حدود

ويتم في موالد القديسين الأقطار زيارة بعض المراتب الخاصة بالقديسين والنوحه إلى بعض الأماكن في الكية أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموجودة داخل الكية نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشترون بعض السامح والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة التسليم المطلق بأهمية الآلوية والقديسين وقدراتهم الحمية على القيام بأعمال معبرة .

وبعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في الموالد وينصم الذكر ذكر أسماء الله الحسى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحتوي أيضا على ذكر رسل الله وأبيائه .

وللذكر عدة أنواع من ما هو شاء على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربا لا تؤاخذنا إن سبنا أو أحفظنا » ومنه ما هو حياء « الله سبحانه » والصلاة على النبي ﷺ « إن الله وملائكته يصلون على النبي » وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسى أو بقراءة الأوراد تقربا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أحرار من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتسها الشيوخ والكار

وقد تستخدم الموسيقى في الذكر لحذب أعداد كبيرة للحضور وللشاركة في الذكر ثم الانتهاء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر حوال الموالد ، لتمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهرات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيوخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية والعبارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الانساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائريهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السراقات الخاصة ، أو الحيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المشدين لإحياء ليالي المولد والإنشاد الديني ولتحسيس أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وتري أنهم غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها



ومن الشعائر التي تمارس في الموالد سواء مولد النبي ﷺ أو موالد الأولياء الكيرة كمولد السيد الدوي ومولد إبراهيم الدسوقي ، والحسين والسيدة زينب نجد المواكب وهي في حقيقتها تجمعات دينية تمارسها الطرق الصوفية والمقصود منها لفت الأنظار إلى بعض الشعائر التي تؤدّيها الجماعات الصوفية تربد بها الإشارة إلى قوة الدين وتماصك المسلمين في الحفاظ على شعائره . ويتشكل الموكب من جماعات تطوف بعض الجهات أو الأحياء شاكراً الله على ما أعطاه من هداية وطاعة ويقال إن هذه المواكب امتداد للسهة النبوية وأحياء لها عندما دخل الرسول مكة فاتحاً . وقد تكاثرت أهلها فدخلت الجماعات وهي تكرر وتذكر اسم الله

وقد تشارك الحكومة في تنظيم هذه المواكب بخاصة في مولد النبي ﷺ ، فيتقدم الموكب بعض رجال الشرطة الذين يركبون خيولهم وبعضهم الآخر يكون مترجلاً كما يحضر الموكب عدد من ممثلي السلطة المحلية ويشترك أيضاً رجال من التنظيم الصوفي . أما موالد الأولياء فيترك تنظيمها لحليفة الولي ولرجال الطرق الصوفية في المناطق التي يقام فيها الاحتفال ويتم تنظيم الجماعات المشتركة بحسب ترتيب مكانتها الاجتماعية وقوة تأثيرها وعدد أتباعها . ويحدد لها الطرق والشوارع الرئيسية التي تسير فيها وغالباً ما يبدأ الموكب من أحد الميادين الرئيسية ليشتهى عند مقصورة الولي حيث تتلى صيغة الاستقبال التي سبق الإشارة إليها . وتشد الجماعات المشتركة في الموكب أماشيد دينية خاصة كلها تتعلق بمدح الرسول ﷺ ، والإشارة بالولي الذي يحتفى به .

وفي رأينا أن المواكب من المشاهد الدرامية التي تستخدم حوادث قليلة واقعية تمثل في بعض الفرق الرمزية من قوات الشرطة التي تسير في المشهد والتي قد تستخدم الموسيقى في العزف والتعبير عن السرور بالإضافة إلى بعض القوات الخاصة بحفظ النظام وترتيب وقوف المشاهدين وتنظيمهم لهذا المشهد ، ويشتمل على خليفة الولي الذي يركب حصاناً ويرتدي زى رجال الدين ، ليكسب احترام المشاهدين ، ويحتوي المشهد أيضاً على عدد من الجماعات لكل جماعة منشدها كما قد تستخدم بعض الآلات الموسيقية للمحافظة على الإيقاع

ولا تقتصر المواكب على الأولياء المسلمين بل هناك مواكب خاصة بالقديسين وتحاول الجماعات المسيحية في موالد القديسين القيام ببعض المشاهد الخاصة التي تختلف عن مواكب المسلمين وهناك جماعات تنشده بعض الترانيل الدينية تسير في الشوارع المحيطة بكعبة القديس إلى أن تصل إلى مدخل الكعبة ثم تتجه إلى صورة القديس وهي مستمرة في ترتيبها وقد تضم مواكب خاصة بالأطفال الذين سيتم تعميدهم وهم يرتدون الملابس البيضاء ذات الصليبان المشغولة بالإضافة إلى استخدام بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات النحاسية .

وقد استطاع الإنسان أن ينقل مآثوراته وما أبدع إلى الأجيال وقد استخدم النقل الشفاهي ORAL TRANSMISSION الوسائل المستخدمة في تعليم التراث ونقله إلى الأجيال المتعدي ولذا أصبحت ثقافته هي خيرة أجيال سابقة مضافة إليها خبرة حيا ليقدّم من حديد حرة جديدة كحبل حديد وهذا يدل على أن ما الإنسان من إبداعات فنية تنمو وتطرد سمو الإنسان وتقدمه وهذا لا عدم استمرار التراث وتغييره - بتغير الإنسان والتراث يستمر ماد هالك جماعات تحافظ عليه وتعمل على استمراره والمحافظة عليه لا يتحرراً من ثقافتها .

كما يتصل بها اتصال الحزب بالكل ويعرض المواد الفلكلورية . الأغاني الشعبية الدينية والحكايات الشعبية التي تحكي عن الأو ومخبراتهم وعلاقتهم بالأحياء . وتحدد المواد الفلكلورية المصا للاحتفال بما يلي :

- الأغنية الشعبية
- الموسيقى الشعبية
- الأمثال الشعبية
- الحكايات الشعبية
- الألعاب الشعبية

#### والأغنية الشعبية :

مقطوعات شعرية تحفظ عن طريق الرواية الشفاهية وتغنى مصاحبة الموسيقى وهي تعتمد على الموسيقى السمعية وليس لها نوتة موسيقية مكتوبة وتتميز الأغنية الشعبية بالصفة الجماعية بمعنى أن أي شخص يستطيع أن يشترك في أداء الأغنية ، وهذا لا يعني عدم وجود غناء شعبي فردي وكذا عدم وجود غناء جماعي في المستويات الغنائية الأرقى وإنما قصدت منه أن جمال الصوت وحلاوته ليس له أثره البارز في الأغاني الشعبية وإن كان هذا لا يمنع من وجود كثير من المطربين الشعبيين الذين يتمتعون بهذه الصفة .

وبالرغم من أن كثيرا من الفلكلوريين يرون أن الأغنية الشعبية محمولة المؤلف إلا أن هذا لا يمنع في الأغاني والأماشيد الدينية من وجود مؤلف حتى وإن ظل غير معروف .

ومما يحذر ملاحظته أن معظم الأغاني الشعبية لا تلتزم بالوزن أو القافية وإنما تعتمد على قدرة المطرب الشعبي في الأداء أولا . كما أن المعنى لا يلتزم بالتسلسل في السياق بل قد يخرج عن السياق فيدخل فيه مقاطع من بعض الأغاني المتداولة على أنه يعود مرة أخرى إلى تكلمة الأغنية . وقد يلجأ المطرب إلى هذه الوسيلة منعا لحدوث ملل عند المستمعين

وقد تناول الأغنية الشعبية في الموالد بعض الحكم والمواعظ

ولاموال المآثورة وخاصة المؤلفة لبعض قيم المجتمع المصري كالصبر ، والإيمان بالقضاء والقدر ، والمحافظة على أسرار الآخرين وعدم كشف عيوبهم . ولا ينسى المطرب الشعبي أن يطعم الأغنية سؤالاً معتمداً على فرقة موسيقية ، وعليه أيضاً أن يترك لأعضائها فرصة النقاط الأنفاس ، هذا بالإضافة إلى ما يحدثه الموالد من أثر في المستمعين يبلغ حد الشوة ويصل بهم إلى حالة الحذب والاندماج التام مع كلمات الأغنية .

على أن مهمة الترويح والترفيه في الموالد يختص بها فرق شعبية خاصة يقام لها السراقق ويدفع لها رسم للدخول وهذه الفرق تستفيد من ماسات المولد وتتخذ من الأولياء مقدمات لازمة لأغانيها الشعبية كما تستخدم بعض العبارات والكلمات الغريبة والدارجة

ويرى الدكتور أحمد أبوزيد أن التعبير الجمالي هو الحاصية الأساسية من خصائص - الإنسان وفي ذلك يقول : إن الإنسان يعيل بطبعه إلى التعبير عن إحساسه بالجمال ، وهذا معناه أن التعبير الجمالي هو حاصية أساسية من خصائص الإنسان وإن كانت أماليه وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر لأن الثقافة السائدة في المجتمع هي التي تحدد تلك الأساليب في آخر الأمر

ويرى « فراتزبوازل » أن التعبير بالموسيقى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعبير بالكلمات والتعبير بالرقص . فكثيراً ما كان التعبير في المجتمعات البدائية مزيجاً من الموسيقى والحركات والتعابير اللغوية وكل هذا يكون في مجموعة الأغنية الشعبية

فالموسيقى الشعبية تعد من أهم لوازم الاحتفالات وكذلك الرقص والأداء الدرامي وكل هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض بحيث لا يمكن فصل عصر عن الآخر

وكما يرتحل المطرب الشعبي الأغنية فإن الموسيقى الشعبية يلجأ إلى الارتحال فكثيراً ما كان مؤلف الموسيقى الشعبية هو نفسه الذي يقوم بأدائها ، وحتى إذا كان للقطعة الموسيقية الشعبية مؤلف آخر فإن الموسيقى التي يقوم بأدائها ويعبر بها يعدل بما يتناسب مع المناسبة التي يؤدي فيها اللحن وقد يصف إليه كثيراً من إبداعاته . وقد استفاد الملحن الشعبي المصري من نعمات الترتيل الديني والقرآن والأدب والنواشيج الدينية . ووجد في الموالد ماسة كبيرة لأداء هذه الصفات ولم يقتصر الارتحال على الموسيقى بل قام المطرب الشعبي أيضاً بالارتحال في مجال الأغنية الشعبية وعلى وجه الخصوص في مجال الموالد أوفى ارتحال عبارات غنائية قائمة على كلمات « يا ليل يا عين »

وإذا كانت الموسيقى الشعبية تعتمد على تكرار الوحدة اللحنية فإن هذا التكرار يعتمد على الإيقاع وأنه من السهل التمييز بين المعاني في الأوضاع المهمة من اللحن كداية ونهاية الحمل الموسيقية التي يحب أن تكرر ، فالتكرار يكون واضحاً في كل التكوينات الموسيقية

والتشكيلات المتكررة التي يمكن سماعها وتحديدتها بسهولة في الموسيقى الشعبية

وتعتمد الموسيقى الشعبية في الموالد على النقل الشفاهي ، لأن معظم الموسيقيين الشعبيين لا يعرفون النوتة الموسيقية ويعتمدون في استخدام الأنهم على مهارتهم الفطرية ، فالموسيقى الشعبية يستطيع أن يكرر اللحن الواحد في الماسات المختلفة وقد يضيف إلى اللحن إضافات يراها ضرورية كما أنه يستطيع أن يعبر اللحن ، وذلك بما يتماشى مع المطرب الشعبي الذي قد يغير لون غائه من مدح إلى موالد إلى غير ذلك من الأغاني ، ولذا فإن الموسيقى الشعبية لديه القدرة على المتابعة وحسن التعبير

أما الآلات الموسيقية التي يستخدمها الموسيقيون الشعبيون فهي آلات بسيطة في تكوينها عميقة الأثر فيما تحدثه من إيقاعات يطرب لها الحاضرون فهي الرباب والناي والطنبل اللدي الكبير أو الطبل السوداني أو بعض الدفوف والخانات أو العمار والأرعول وقد يضاف إليها العود أو الكمان في بعض الفرق التي تطلق على نفسها مصطلح الفرق الشعبية

وإذا كانت الموالد تنجح الفرصة للمشاركين في الاحتمالات بالاستمتاع بالموسيقى وتدوقها فإنها تفسد الدرجة تنح للموسيقى الشعبيين والمطربين الفرصة المماثلة في تنمية ابتكاراتهم الفردية ومهارتهم عن طريق الشعور بتبعية ما يحروه من أعمال بالإضافة إلى المتعة الناتجة عن ممارسة هذه الأعمال نفسها

#### الأمثال الشعبية

بعد أحد ألوان التعبير الشعبي الشفاهي ويعتمد كثير من الناس عليها في انتقال الخبرة والمعرفة من شخص إلى آخر . ويمتاز المثل بإيجاز اللفظ وحسن لطف التشبيه وجودة الكلمة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم وميزة الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست في ذلك كالشعر أو الشر فإنهما لا يبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية في الأدب وأمثال كل أمة مصدر مهم للمؤرخ الأخلاقي والاشتماعي الذي يستطيع التعرف من خلالها على أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة لأن الأمثال عادة وليدة البيئة التي نشأت عنها

وإذا كانت الأمثال مألوفة لدارس الملكلور الذي يهتم بالحاح الأدي أحد العنصر القولية VERAL ART فإنها بالسة للأشروبولوحي أحد ميادين الثقافة المهمة التي يستطيع منها أن يتعرف على العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وهي تملد مؤشراً حقيقياً لمعرفة الحياة اليومية للجماعة والتعرف على قيمتها

والموالد ماسات لإطلاق بعض الأمثال الشعبية التي تقال في الحياة اليومية كما أنها في كثير من الأحيان لا تتراد لسماعها الطاهر أو الواضح وإنما يكسح حلف المثل دائماً معنى آخر خفي وعلى الباحث ألا يقف عند طاهر المعنى ولكن عليه أن يبحث عن المعنى



الحقيقى وراء المثل والمناسبة التى يقال فيها ، ومن الأمثال المتعلقة بالموالد نجد المثل الشعبى القائل « ركب الخليفة وانفض المولد » وهذا المثل يقصد به أن الاحتفال بمناسبة المولد قد وصل ذروته بركوب الخليفة وبحضور الموكب ، وكما سبق الإشارة إلى أنها مناسبة وفرصة يتطرحها كثير من المترددين على الموالد للحصول على الركة من خليفة الولي . وبالرغم من أن بعض الموالد قد لايشتمل برنامج الاحتفال بركوب الخليفة إلا أن هذا المثل كثير التردد ، وإذا كان هذا هو التحليل بالنسبة للتفسير الظاهر للمثل إلا أن له معنى آخر كما يظهر فى أن هذا المثل يستعمل فى كثير من مناسبات الحياة اليومية ، وليس قاصرا على الموالد وقد يقال بأكثر من طريقة ومناسبة فيستعمل عند ضياع إحدى فرص الحياة اليومية « انفض المولد » وقد يرتبط بالمواقف الصعبة المحيرة التى لا تنتهى فى آخر الأمر إلى شيء ، كما أنه قد يستخدم كوسيلة من وسائل الضغط الاجتماعى فقد يضرب للاستهزاء والتوبيخ . فمثلا يقال جئت بعد أن « انفض المولد » كما يقال أيضا لحث الهمة وإثارة الشخص لذل الجهد « لا تأتى بعد أن ينفض المولد » وإلى غير ذلك من مواقف الحياة اليومية التى يتشكل فيها المثل وفقا لهذه المواقف .

وبعض الأمثال يشير إلى علاقة الشعب بالأولياء أو الشيوخ . فالمثل الشعبى القائل « من زار الأعتاب ما غاب » يحث المشتركين فى المولد على ضرورة زيارة الأضرحة ، ليتم لهم الفائدة من الزيارة فليس الهدف من الاشتراك فى الموالد هو مجرد التسلية والترويح عن النفس دون الاهتمام بزيارة قبر الولي ومقصودته وفى القيام بالشعائر المتعلقة بهذه الزيارة .

#### الحكايات الشعبية

وتعد الموالد مناسبة لرواية الحكايات الشعبية التى تعد من أهم الاشكال الأدبية الشعبية لكثرة روايتها . وتحتوى الحكايات الشعبية على صيغ كثيرة للأسطورة والحكاية الدينية والأسطورة التاريخية وحكايات العفاريات أو الحكايات السحرية والناوادر . وقد يستطيع الراوى أن يجعل - المستمع إليه يعتقد فى صدق كثير من الحكايات الشعبية . وترتبط أهمية الحكاية الشعبية بمدى ما تحدثه من تأثير فى الجماعة وفى الدور الذى تلعبه ، وفى ثقافته وقد يختلف أعضاء الجماعة فى نظرتهم إلى الحكاية الشعبية بحسب تعليمهم واعتنائهم لثقافة جديدة وقد يقلع بعض الأعضاء عن الاعتقاد فيها ولكنهم يتعاملون معها على أنها نواذر أخلاقية فى بعض الأحيان .

الحكاية الشعبية التى تقص فى الموالد « تحكى على الرابة » وهى تحكى سير بعض الأبطال الشعبية مثل أبى زيد الهلالي ، وقد تناول الأولياء أنفسهم وتجعل لهم من الصفات الخارقة والخوارق والمعجزات ما يثير الحماس فى المستمعين فبعض الأولياء يسكنون الجبل وبعضهم قد لا يتناول الطعام أياما وليالى ، فالسيد البدوي استطاع أن يخلص خضرة الشريفة من الأسر ، فقد أمر تابعه عبد العال

ومن معه من المريدين أن يحتشدوا من أجل إنقاذ خضرة عندما سمع السيد نداءها وتوسلاتها رغم المسافة البعيدة بينه وبين بلاد الصارى ويستطيع عبد العال ومن معه بقوة من السيد البدوي الروحية أن يقد خضرة وترجع إلى مصر فى بساط سحرى .

وإذا كان الأفراد يتندرون فيما بينهم فالأولياء أيضا قد يتفاكهون ليسوا هم من البشر الذى يتمتع بقدرات خاصة تظهره أيضا الحكايات الشعبية فقد قام الولي إبراهيم الدسوقي يسأل الولي أحمد الدوي عن مدى قدرته فى معرفة الغيب وعندما أجابه بالإيجاب فسأله أنه سيخفى فى مكان وما عليه إلا أن يبحث عنه ويعرف مكانه . وقد اختفى إبراهيم الدسوقي بين « عينى الرسول » كما تقول الحكاية الشعبية ويبحث عنه البدوي فى كل مكان فى « سابع أرض » و « سابع سما » كما تحكى الحكاية الشعبية دون جدوى ولكنه لم يجده فاستجند بالرسول « ﷺ » فوجد إبراهيم الدسوقي يخفى بين عينيه وقد أطلق المعتقد الشعبى على هذا الولي « أبى العينين » وهى تتردد كثيرا فى مولد إبراهيم الدسوقي دون ذكر اسمه .

ومما لا شك فيه أن الموالد تعتبر مناسبات مهمة لاطلاق كثير من الحكايات الشعبية حول الأولياء وما يتمتعون به من قدرة خارقة وكذلك لترسيخ ذلك الاعتقاد فى الأولياء وتقديسهم هذا بالإضافة إلى ما لهذه الحكايات من وسيلة شغل أوقات الفراغ والتسلية والترويح عن الجماعات التى تحضر هذه المناسبة فضلا عما يتمتع به من يقص هذه الحكايات من مكانة اجتماعية بين جماعته على أساس أنه قد يحكى حكايات قد حدثت له شخصا وهذه تفسر على أساس أنه قريب من الولي وأنه يتمتع بمعجزاته وكراماته .

#### الالعاب الشعبية :

وتعد الموالد مناسبات للترفيه عن طريق استخدام الألعاب الشعبية والتى تتميز مثل عناصر الفلكلور الأخرى كالأغاني والحكايات بالموافقة التلقائية للمشاركين وتتطور ببطء شديد حيث إنها تعلم وتلقن من جيل إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى .

وتعتمد اللعبة الشعبية على أنشطة بسيطة وأدوات قليلة كالشد والسحب والصيد والجري والقفز والمسك والاحفاء والألعاب التوازن وقد تعتمد الألعاب الشعبية وتصبح ألعابا مركبة عند تطورها . وقد تعتمد الألعاب الشعبية على شرط مهم وهو ضرورة وجود عامل الفوز بمعنى أنه دائما هناك شخص يكسب وآخر يخسر . وتعتمد معظم الألعاب الشعبية على الحظ والمهارة .

ففى « الموالد » نجد أن الكبار والشبان والأطفال يشتركون فى الألعاب الشعبية المنتشرة فيها مثل : الألعاب النارية والألعاب الحظ والألعاب الأطفال كالمراجيح . كما تنتشر فى الموالد أيضا ألعاب التحطيب والتى غالبا ما تتم على موسيقا المزمارة البدوى ، ويشارك فيها بعض الحاضرين إما بالمشاركة والاستمتاع أو بالممارسة الفعلية للعبة

لعبة الشان من مظاهر الاحتفال بالموالد الشعبية





مراجيح ووسائل ترفيه في حيوة



لورينات والأعلام من مظاهر الاحتفالات الدينية في رمضان بمدينة أحميم



## الموت والشعائر الجنائزية

بقلم الدكتور احمد ابو زيد

باسم الشعائر الجنائزية كما أنها هي المسئولة عن قيام ذلك الموقف الثاني أو المزجج - والذي سوف نعرض له فيما بعد - إزاء الحسد والروح ، وهو موقف يتمثل في العمل بقدر الإمكان على سرعة التخلص من الجسد بعد أن تغادره الروح ، وإعطاء كثير من العناية والاهتمام للروح بل والعمل على تقوية وتوطيد العلاقة معها .

والناس في مصر يؤمنون بأن الموت حق على العباد وأن كل نفس ذائقة الموت ، وأن لكل أجل كتاب ، لا يستقدم الناس عنه ولا يتأخرون . وهم يستشهدون على ذلك بالقرآن الكريم والآيات الكريمة التي وردت فيه عن الموت ، خاصة وأن الموت وساعة الوفاة ومكان الوفاة وقيام الساعة كلها أمور مقدرة ولا يعلمها إلا الله الذي لا يعلم سواه ماذا تكسب كل نفس غدا وبأى أرض تموت تماماً مثلما لا يعلم غيره سبحانه وتعالى ما في الأرحام .

من هنا كان الناس في مصر يتوقعون إمكان حدوث الوفاة في أى وقت وأية لحظة ، ويعملون لذلك وبخاصة حين تتقدم بأحدهم السن حيث إن الكثيرين يعملون حسابهم ليوم الوفاة ليس فقط عن طريق أداء الفروض الدينية المطالبين بأدائها ، وإنما أيضاً عن طريق تحبيب بعض المال ، لتغطية مصاريف أو تكاليف الجبارة وحتى لا يكلف أفراد أسرته مشقة الإنفاق على إعداده - أو بالأصح إعداد جسده - للدفن وما ينبع ذلك من نفقات وتكاليف لتغطية الاحتفالات المتصلة بذلك .

وتخصيص هذا المبلغ والمال لهذه الأغراض ، وتذكيراً للشخص ولغيره بحقيقة الموت تماماً مثل إعداد أوساء - مقبرة خاصة يشرف الشخص نفسه على إعدادها أثناء حياته ؛ لكي تضم رفاته بعد الموت . فالموت إذن حقيقة واقعة ومائلة أمام الإنسان المصري مهما جرفته الحياة في تيارها .

ومع أن الله سبحانه وتعالى هو وحده الذي يعلم مدى حياة الفرد وساعة وفاته وبأى أرض يموت فإن حياة ذلك الفرد ترتبط أيضاً وفي الوقت ذاته بعدد من مظاهر الطبيعة التي تحدث مع الوفاة أو قبلها بقليل

كان موضوع الموت والحياة بعد الموت وطبيعة العالم الآخر والعلاقة بينه وبين عالم الأحياء وجوهر الروح وكنهها ومصيرها بعد أن تغادر الجسد وما إلى ذلك ، من أهم الموضوعات التي شغلت بال الإنسان في مختلف العصور والثقافات ، كما كانت من أهم الموضوعات أيضاً التي جذبت إليها انتباه العلماء والباحثين وكتبت فيها مؤلفات عديدة ومتنوعة تعكس آراء أصحابها في مختلف التخصصات من فلاسفة وأنتربولوجيين ورجال دين وأدباء وسكولوجيين ومفكرين وعلماء في الكيمياء والفسيولوجيا وغيرها . وكان أهم عنصر مشترك بين معظم الشعوب في معظم العصور والحضارات - كما تكشف عن ذلك تلك الكتابات - هو الاعتقاد بأن الموت ليس نهاية الحياة أو على الأصح ليس هو نهاية الوجود الواعي المدرك ، حسب تعبير « سير جيمس فريزر » في مطلع محاضراته التذكارية التي ألقاها منذ حوالي ستين عاماً في جامعة كامبردج عن « الخوف من الموتى في الدين البدائي » وأن ذلك الوجود الواعي للإنسان يستمر بعد أن يزول تماماً « الغلاف الجسمي » الذي يحتوي ذلك الوجود أو الذي يعتبر هو منوى ذلك الوجود الواعي لفترة محددة من الزمن هي فترة الحياة الدنيا . وهذا الاعتقاد في خلود الروح يؤكده معظم - إن لم يكن كل - المعتقدات والديانات المعروفة وليس فقط الأديان السماوية أو أديان ومعتقدات الشعوب القديمة ذات الحضارات الراقية في الشرق الأوسط والشرق الأقصى أي أننا نجد لدى الشعوب المعروفة اصطلاحاً باسم الشعوب « البدائية » ، ذلك الاعتقاد في خلود الروح بعد موت الجسد ، وإن كانت هذه المعتقدات تتخذ أشكالاً وصوراً تختلف من مجتمع لآخر تبعاً لظروف وأوضاع اجتماعية وبيئية ليس هنا محل الدخول في تفاصيلها ، لأن المهم هنا أن مبدأ خلود الروح مبدأ عام لدى كل الشعوب والحضارات التي لدينا عنها معلومات مؤكدة . والاعتقاد في خلود الروح يعتبر من أهم العوامل التي أدت إلى ظهور الممارسات والطقوس والشعائر الخاصة بالموت والتي تعرف عموماً



وتدفع القوط لعرقه المزمار إما لتحية أحد المشتركين أو يدفعها ممارس اللمة نفسها حتى يؤدي بعض الألحان الخاصة التي يرغب في ترديدها ، أو اللعب على أنغامها ، وتنتشر لعبة التحطيب في جميع « الموالد » في الوجهة الحرة والقلبي .

وتتميز « موالد » الوجهة القلبي بالعباب الحبل ورقصها وهي تعد تعبيرا عن الفرحه بالمولد ويشارك فيها بعض الحاضرين الذين يقدمون إلى الموالد من مناطق قرية بخيولهم

وتقام كذلك المباريات بينهم على أنغام المزمار اللدى ويتفنن المشتركون في هذه المباريات في أساليب الكر والفر التي يحددونها ويعتمدون في كل ذلك أيضا على سرعة الحصان وصره .

ومن الألعاب المشهورة أيضا في موالد الوجهة القلبي « لعبة العزدة » التي تقام في مكان مسطح والتي يشترك فيها فارسان يقومان بعملية مطاردة حسب القرعة التي تحرى بينهما ، ويحاول أحد الفارسين مطاردة زميله ولمسه بحرية طويلة تستخدم لهذا الغرض والماتر من يستطيع لمس زميله الذي يحاول أن يدافع عن نفسه طوال الوقت .

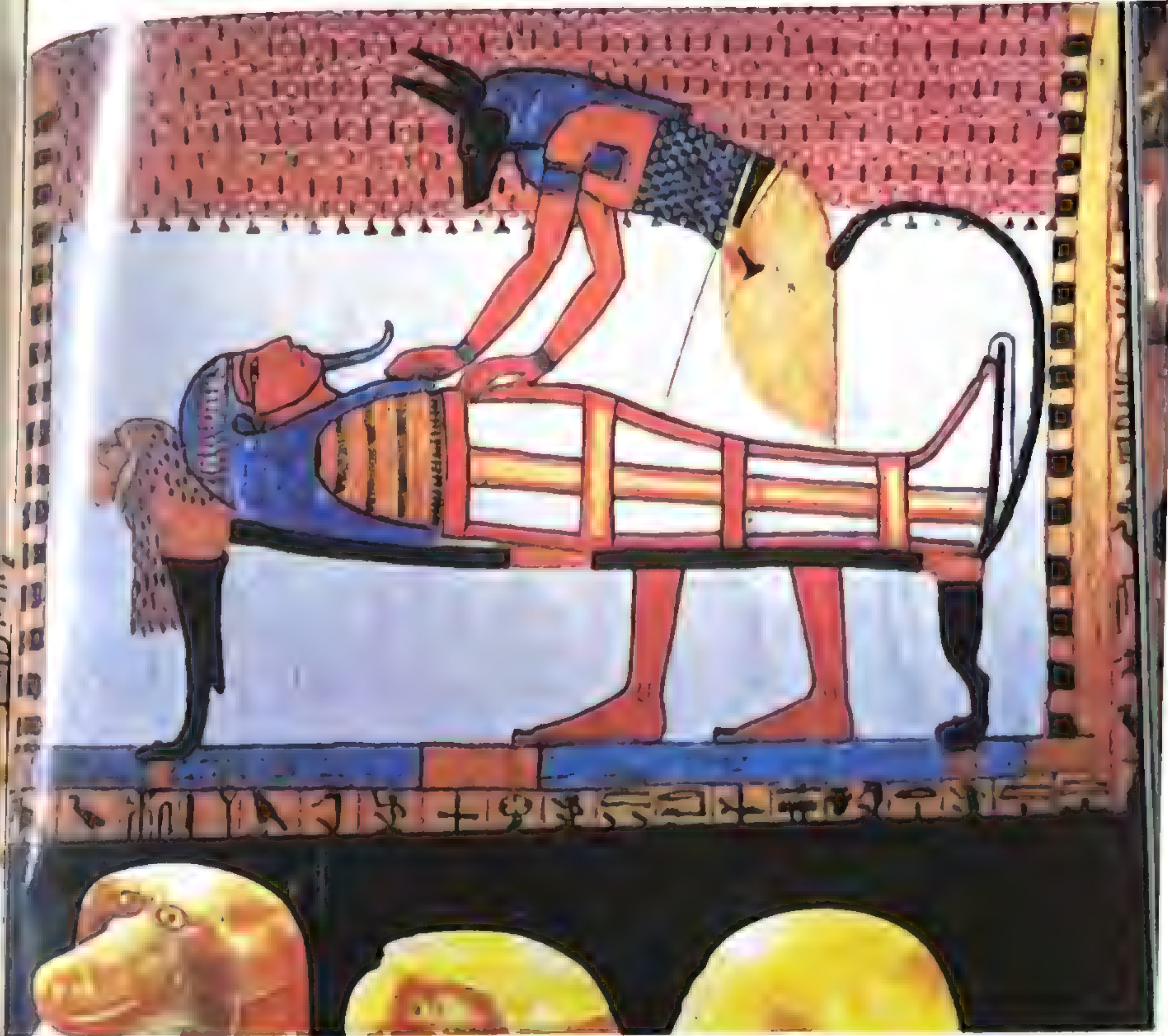
وتعد الموالد فرصة لانتشار هذه الألعاب الشعبية التي يتعرض بعضها للإفتراس فهي تحافظ عليه محافظتها على التراث الشعبي ، كما أن الألعاب الشعبية في الموالد وسيلة من وسائل إزجاء وقت الفراغ والاستمتاع من جانب اللاعبين والمتفرجين معا

فوانيس رمضان



أما من حيث أهمية الاحتفال بالمواليد أو الوظيفة الثقافية والاحصائية لها فهي تعمل على انتشار الأساليب والعناصر المتكسرية والشعبية وتحفظ عليها من الإفتراس وهي بذلك تحافظ على التراث الشعبي كما أنها تنقل هذا التراث إلى الأجيال القادمة ويحافظونها بوصفها عادات وتقاليد شعبية تتأثر كذلك بالثقافة والتطورات التي تحدث للمجتمع . فهي تتأثر بما تقدمه الجماعات لشعبية من تعديلات على سلوكها فكان هناك تادلا مشتركا وتكاملا بين سمود وصوهر التعديله الشعبية فكلاهما يأخذ ويعطى فالموالد قد تعدى هذه الصوهر الثقافية الشعبية بكثير من العصور الشعبية كما أنها تأخذ منها . فالأعية الشعبية تستفيد من مسابة الموالد ويحاول المطرب الشعبي أن يدخل عليها من التعديلات ما يتناسب مع هذه مسابة نه هو نفسه يستخدم ما أدخله من تعديلات في المسامات الأخرى . سمود روفد تعديله شعبية ولا يقتصر دورها على الاحد دون العضاء فهي تقدم مسحاء أساليب وممارسات شعبية تكون أجزاء مهمة في الثقافة الشعبية نفسها .

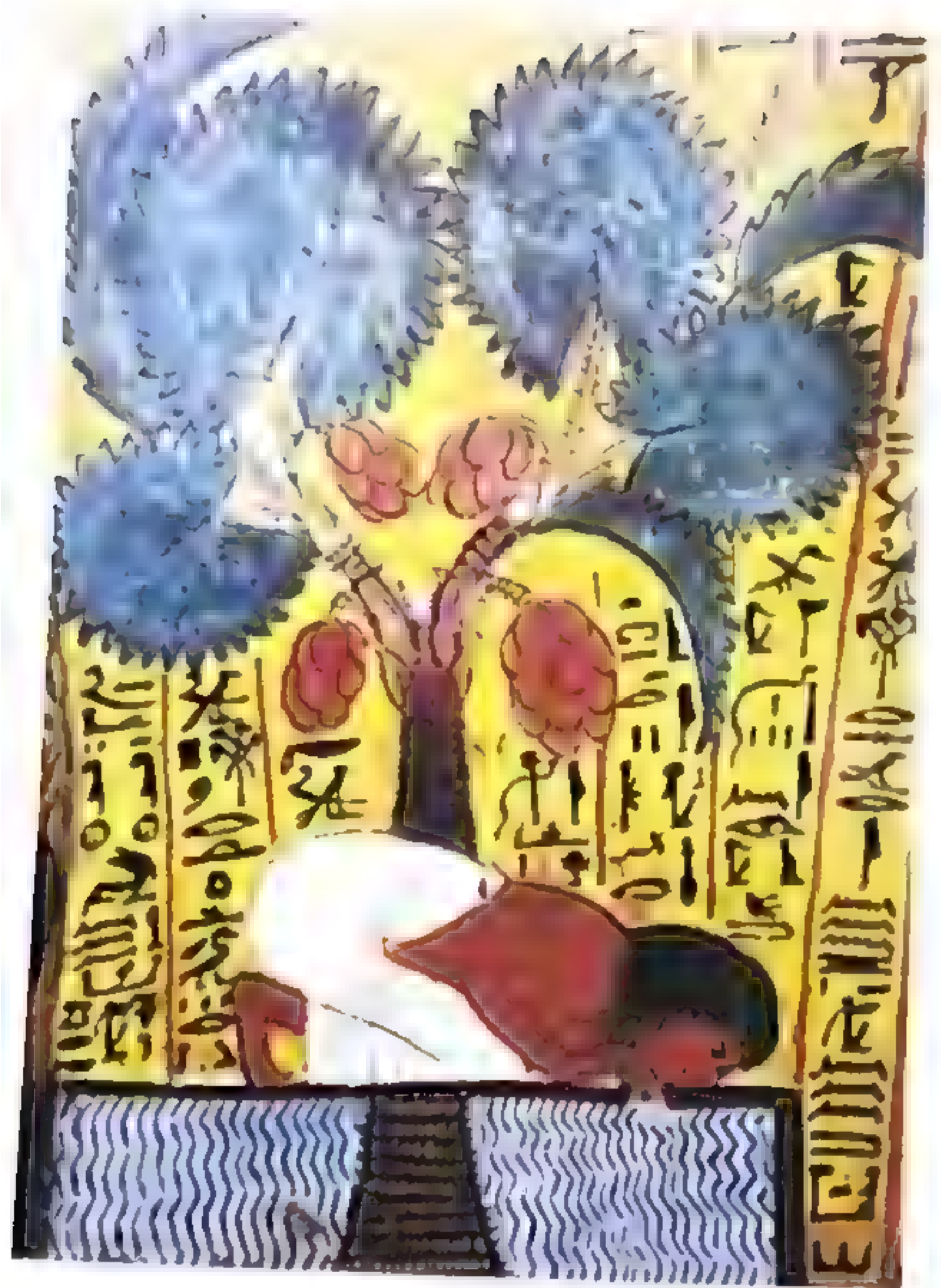




الحنيط عند قلماء المصريين



بعض الشعائر الحثارتية في مصر القديمة





والتي ستنهى عن الوفاة ، وإن كان لا يعلمها أيضا سوى الله . فالناس  
الشعبيون في مصر يعتقدون بأن شمة في مكان ما من السماء شجرة  
للحياة كست على أوراقها أسماء الخلق جميعا ، وأن التغيرات التي  
تطرأ على أى ورقة منها تكشف عن حالة صاحبها ووضعها ، فحين يذهب  
الاصفرار إلى ورقة من تلك الأوراق فيمرض صاحبها حتى اذا سقطت  
كان ذلك إيذانا بموته ، ومع أن الناس لا يستطيعون تحديد مكان شجرة  
الحياة بالضبط ، فإن منهم من يعتقد أنها إلى جانب العرش أو تحت  
العرش . أو أنها هي سدة المتهى التي ورد ذكرها في القرآن الكريم  
والتي « عدها جنة المأوى » . وكان الأطمال في بعض أنحاء مصر حين  
يحدث خسوف للقمر يسرون في الشوارع وهم يدقون الطبول  
أو يقرعون بعض الأواني أو الأوعية من الصفيح وهم يغنون ويتهللون  
إلى الله أن يدع القمر ، لكي يبر من جديد وأن يطبل في الوقت ذاته من  
أعمارهم ويقولون :

يارب ثبت ورقنا  
على شجرتنا  
واحنا له صغار

وبالمثل فإن بعض الناس في كثير من أنحاء مصر يربطون بين  
نجوم السماء وحياة الأفراد بمعنى أن لكل شخص نجما معينا في السماء  
يتألق ويلمع ضوءه فينتع الفرد بموقور الصحة والعافية ، أو يخفت  
ضوءه فيمرض الفرد حتى إذا اقتربت نهاية حياته سقط النجم من السماء  
أو ( وقع ) كما يقولون . وقد تدعو المرأة ( على ) عدوها بأن ( يقع  
نجمه ) حين تمنى له الموت .

الا أن الناس في مصر جميعا يدركون في الوقت ذاته أن الروح  
هي أساس الحياة وأن خروجها من الجسم معناه موت ذلك الجسم ،  
ولكنهم لا يعرفون على الرغم من ذلك شيئا عن طبيعة الروح أو جوهرها  
وإن كان التصور الشعبي كثيرا ما يحاول تجسيد الروح في جسم لطيف  
يكشف هو نفسه عن الاعتقاد في شفافية الروح . . . ويشهد الناس في  
ذلك بقوله تعالى في كتابه الكريم « ويسألونك عن الروح ، قل الروح  
من أمر ربي » ولذا فهم لا يعرفون شيئا ذا بال عنها ويعتبرونها سرا من  
الأسرار الإلهية . بل إنهم حين يموت الشخص يقولون : إن ( السر  
الإلهي طلع ) أى غادر الجسم وصعد إلى السماء . فاستخدام لفظ  
« السر الإلهي » بعكس ما يقصده القرآن الكريم ، كما أن كلمة  
« طلع » فيه إشارة إلى شفافية الروح وخفتها في صعودها أو طلوعها إلى  
السماء حيث مثاها الأخير وقلما يستخدم الناس في حديثهم كلمة  
« خروج » الروح أو « مغادرة » الروح للجسم . وكما ذكرنا فإن الخيال  
الشعبي قد يتصور الروح في شكل جسم طائر صغير لطيف أشبه  
بالفراسة ، ولذا يظنون على هذا النوع من الفرائش كلمة ( روح ) في  
كثير من أنحاء مصر ويستوى في ذلك المناطق الريفية والأحياء الوطنية  
في المدن الكبرى وقد يمتعون بذلك عن إيذاء هذه ( الأرواح ) أو قتلها  
أو حتى إبعادها عن البيت لأنهم لا يعرفون ( روح ) من الأهل هي .

ويحمل القصص الشعبي كثيرا من الحكايات عن الروح وتجسدها  
وشمة قصة تشيع في أنحاء كثيرة من صعيد مصر وأن اختلفت في بعض  
تفاصيلها من مكان لآخر ، ولكنها في عمومها تذكر أن سيدة مات ابنها  
الشاب فحزنت عليه إلى أن جاءها ذات ليلة في منامها وطلب إليها أن  
تضع بعض ( الأرز باللبن ) الذي كان يحبه أثناء الحياة ، وأن تحمله  
إلى قبره يوم الخميس التالي ، ليأكل منه هو وأصحابه ، وفعلت السيدة  
ما طلبه الإبن منها وحملت الإناء ووضعت على القبر ، ولكن بعض  
الفراش الذي جذبه الطعام الحلو إليه أخذ يحط من حين لآخر على  
الطعام فتبعه السيدة ، حتى لا يتلوث وهي تقول إنها إنما أحضرت  
لإسها فلان . ولكن الأبن لم يحضر وعادت الأم بعد حلول المساء  
واختفاء الفراش إلى بيتها حزينة مهمومة لأنها لم تر ابنها وأنها في  
تلك الليلة في الصنام يلومها ويعيب عليها لأنها حرمتها هو وأصحابه من  
الطعام الذي يحبه وأحبرها : أن الفراش الأبيض الذي كان يحط على  
الوعاء من حين لآخر إنما كانت هي روحه وروح أصدقائه وزملائه في  
العالم الآخر .

وإذا كانت الروح هي أصل الحياة ومعناها في الإنسان فإنها تدب  
في الحين بعد فترة من الحمل يختلف الناس في تحديددها ، ولكنها  
تكشف عن نفسها حين يتحرك في بطن الأم . وتتلأ الروح الجسم كله  
دفعة واحدة ، ولكنها عند الوفاة تغادر الجسم بالتدرج ويطء ويستغرق  
ذلك فترة الإحتضار كلها التي قد تطول أو تقصر باختلاف الأشخاص  
وإختلاف أعمالهم الطيبة أو السيئة . والسائد عن كثير من الناس في  
كثير من أنحاء مصر بما في ذلك الصحراء الغربية أن الروح تنسحب من  
الجسم ابتداء من الأطراف السفلى أى من الأقدام ثم السيقان أولا ثم  
بليها الأجزاء الأعلى منها وهكذا . والمجائز والشيخو والمقدمون في  
السن عموما يعرفون ذلك بل ويتابعون ( طلوع ) الروح وانسحابها عن  
طريق لمس ( أو جس ) الأعضاء لمعرفة تقدم الموت حين تدب البرودة  
في أجزاء الجسم المختلفة . ويختلف الناس حول موضع طلوع الروح  
وهي تخرج من الأنف أو من الفم وإن كان الاعتقاد الأكثر شيوعا هو  
مغادرتها من الفم بدليل أن المحتضر يفتح فمه ويزفر الزفرة الأخيرة التي  
تحمل الروح معها ، وإن كان بعض البدو يعتقدون أن الروح تخرج من  
الأنف إلا في حالة القتل تخرج من موضع الجرح . وقد يتلاءم ذلك مع  
القول العربي القديم من أن فلانا مات حنفا أنه أى مئة طبيعية وليس  
أثناء القتال . وعلى الرغم من إختفاء الصراع المسلح من الصحارى  
المصرية إلى حد كبير ، وتوقف الحروب والإغارات بعد أن امتدت إلى  
الصحراء سلطة الدولة فلا يزال بعض البدويات ( يتدبن ) حظهن وحظ  
الميت لأنه مات مئة طبيعية ولم يمت قتلا أو مقتولا ويقلن في ذلك :

ياريتك مت جنيل كنا خدنا له دبة  
الامت على فراشك كيف النعجة المسلهية  
ياريتك مت جنيل والاصابتك غارة  
الامت على فراشك كيف النعجة الهراة

وهذا ( الدب ) يشير على أية حال إلى إحدى القيم الأساسية في  
المجتمع البدوي وهي القروسية والبطولة وما يرتبط بها من إغارات  
وحروب حتى وإن لم ينطبق ذلك على هذا البيت المعين بالذات حتى  
وإن كان المجتمع البدوي أو الصحراوي في مصر قد اختفت منه مظاهر  
العنف والحروب .

كذلك يختلف الناس حول مدى المعاناة التي قد يعانها الشخص  
المحتضر أثناء ( طلوع ) الروح ومغادرتها الجسم . وكلمة ( طلوع ) في  
ذاتها رمز على الصعوبة والمعاناة كمن ( يطلع ) الجبل أو أى مكان  
مرتفع . والقول السائد في مصر أن الشخص لم يحصل على ما يريد  
إلا ( بطلوع الروح ) للدلالة على المشقة والعناء . وتتوقف معاناة  
المحتضر على طبيعة أعماله وسيرته في الحياة . وحين يدخل المحتضر  
مرحلة التزع الأخير ويكون عرضة - في الخيال الشعبي - لكثير من  
المخاطر والإغراءات ، إذ يظهر له في هذا الوقت العصب ( إبليس )  
وهو يلوح له ببعض الماء ، أو أحيانا بتفاحة وفي ذلك نوع من الرمزية  
التي لا يمكن للمرء أن يخطئ معناها - ويفر به بأن يشرب منه على أن  
يشبع ويخرج من ملة محمد . ومن الناس من كتب الله له الشفاء فيكفر  
بالدين على أن يقدم له الشيطان بعض الماء ( يبل به ريقه ) ولكن  
الشيطان ينصرف عنه ساخرا بعد أن أغواه . ولكن من الناس من  
يثبت الله إيمانه فيشج بوجهه عن الشيطان وهو يشتم ساخرا . والناس  
يدركون صعوبة اللحظة الحرجة ويحكمون على الشخص من بعض  
العلامات التي تظهر على وجهه أثناء الإحتضار ، ولذا فهم يحرصون  
على تزويد المحتضر ببعض قطرات من الماء من حين لآخر وهو في  
مرحلة التزع الأخير حتى يجنبوه شر الوقوع في شرك الشيطان والكفر  
بالإسلام . ومن الناس من يعانى أثناء الإحتضار بشدة من سكرات  
الموت التي هي أشد وقعا على الأشقياء من ألف ضربة بالسيف على  
ما يردد الناس عن النبي « ﷺ » حسب ما يقولون . وقد تطول فترة  
الإحتضار ويشد الكرب بالمحتضر ويدرك الحاضرون أنه شديد التعلق  
بالدنيا وزخرفها ، وأنه لا يريد أن يفارقها ، ولذا قد يضعون في يده  
بعض النقود أو بعض الذهب حتى ( تهون ) عليه ويسلم الروح بعد أن  
امتلات يده بالمال . ومن هنا كان الحاضرون يحرصون على قراءة  
القرآن إلى جانب المحتضر ، حتى يخفف كلام الله عنه صعوبة اللحظة  
ويدروا بذلك كثيرا من الشر والأذى . ولكن الناس مع ذلك يحرصون  
أشد الحرص على ألا يطلقوا البخور في حجرة المحتضر أثناء الإحتضار  
على الرغم من الاعتقاد السائد أن البخور يطرد الشياطين . إلا أن رائحة  
البخور لا تنطلق منه إلا إذا وضع البخور في النار أو على الجمرات  
المشتعلة . وليس من المستحب إحضار النار إلى حجرة المحتضر في  
هذه اللحظة التي يطلب الجميع له فيها حسن الختام ويأن تكون الجنة  
مثواه .

ويرى المحتضر ملك الموت رؤية العين ، ولكن الناس  
والحاضرين لا يرونه وإن كان يقال : إنهم يحسون دخوله على  
المحتضر حيث تتأهب رجفة مفاجئة ويسود الوجوم دون أن يكون لذلك

سبب ظاهر .

والمعتقد عند بعض قطاعات من الناس حتى في المدن ذاتها أن  
ملك الموت كان يظهر للناس جميعا في بداية الأمر إلى أن أتى  
النبي « ﷺ » في صورة محدلة وعلى هيئة آدمية وعرفته السيدة فاطمة  
وأصابتها الذعر ، فدعا النبي « ﷺ » ربه أن يحب الناس صعوبة  
الموقف واستجاب الله لدعاء نبيه ، ولم يعد يرى ملك الموت بعد ذلك  
سوى المحتضر نفسه . والأدب الشعبي يحلل ذلك في بعض المواويل  
الشعبية التي تحترى منها الحزء الثاني كما أمكن جمعه من بعض  
الرواة ، وإن كان يبدو فيه بعض القفص أو الخلل في التركيب والساء

أنا أمدح اللي ما هاب الموت  
وقت أن جاله عبد الرحمن  
وخبسط عالباب  
وقال اتحي يا فاطمة الباب  
بعت ستا فاطمة من الباب  
وقالت يا بسوى راجل بالباب  
قال لها اتحي له يا فاطمة الباب  
ده مفرق الأحباب  
دخل وقال السلامو عليكم  
يا قنديلا النايير  
قال له عليكم السلام  
يا كاس على أمتى داير  
يا هلترى يا عبد الرحمن  
جاي قابض ... أم زايير  
قال له أنا جيت لمن يا محمد زايير  
لما أجيلك زايير  
إن قلت لي أقبض  
أقبض ولا بيديش  
وإن قلت لي أخرج  
أخرج ولا جيش ... الخ

وعلى أى حال فإن الكثيرين يعتقدون أن ملك الموت يجلس إلى  
رأس المحتضر ويبدأ في ممارسة مهمته بحيث يستلب الروح من  
الجسم تدريجيا ، يبدأ من الطرف البعيد عنه من الجسم أى من  
القدمين فالساقين وهكذا . وهو يجذب الروح من الجسم شيئا فشيئا  
حتى تخرج من الفم أو الأنف على خلاف ، وإن كانت الأغلبية ترى -  
بقدر ما نعلم - أنها تخرج من الفم على ما ذكرنا .

وبمجرد خروج الروح أو ( طلوعها ) كما يقولون تسبدل بملابس  
الميت ملابس أخرى نظيفة ويتم ( تلتيم ) الميت عن طريق إغلاق فمه  
ولف ( اللثام ) من أسفل الذقن إلى أعلى الرأس لضمان عدم إنفراج  
الفكين مرة أخرى وكذلك إغلاق العينين أو تسيلهما ووضع الجسد  
الذي أصبح ( جثة ) بحيث يستقل ( القبلة ) بوجهه وبحيث يرقد



الجسد على الظهر مستقبلاً السماء . وحيثذ فقط يرفع أهل الميت من النساء أصواتهن بالصراخ لإعلان الوفاة في عبارات والفاظ لا تكاد تتغير ولعل أكثرها شيوعاً هي ( يالهيوتي ) تعبيراً عن فداحة ( الداهية ) التي آلت بالأسرة والمصيبة التي دهمتهم ، وإن كانت النساء في بعض الأحيان يرددن كلمة ( يالهيوتي ) تعبيراً عن فداحة الحدث الذي يلهمهم عن كل ما عداه من أحداث ومصائب . ويرتبط ( تلتيم ) الميت وتيسيل أوغلاق العينين ببعض المعتقدات الشائعة بين الناس والتي تعكس الخوف من الموت وحدث وفاة أخرى . فالقم المفتوح قد يؤدي إلى ( نداء ) شخص آخر من أفراد العائلة . وبذلك تحدث وفاة أخرى بينما العينان المفتوحتان تبعان أهل الميت أينما ذهبوا وتحاولان إغراءهم باللحاق بصاحبه المتوفى .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول في تفاصيل إعداد الجسد ( أو الحنة ) للدفن من غسل وتكفين وجنازة ، فهي أمور معروفة وشائعة وتعتبر من الأحداث المألوفة في الحياة اليومية كما أن المقام لن ينسج هنا للحديث عنها بالتفصيل ، ولذا نكتفي بأن نشير إلى بعض الملاحظات العامة التي نرى لها دلالة اجتماعية :

أ - الاهتمام بغسل الميت أو تغسيله باستخدام الماء الدافئ . حتى لا يضر الجسد من برودة الماء أو سخونته الزائدة وكذلك استخدام قطعة ( جديدة ) من الصابون والليف السام مع الحرص على إلقاء ذلك جميعاً بعد الانتهاء من العملية والأغلب أن يتم إلقاء ماء الغسل بعيداً جداً عن البيت لإبعاد شبح الموت عن العائلة . فكثير من الناس يعتقدون أن إلقاء ماء الغسل بالقرب من البيت أو داخل البيت عن طريق وسائل الصرف العادية قد يؤدي إلى حدوث وفاة أخرى مما قد يعنى أن الموت يمثل نوعاً من ( العدوى ) التي يمكن أن تنتقل إلى بقية أعضاء العائلة .

ب - الغرض من التغسيل هو تطهير الجسد ، ولذا تستكمل العملية التطهيرية بإفراغ ما بالحوف من بقايا الطعام والشراب وإفراغات أخرى عن طريق الضغط الخفيف على البطن ثم تنظيف الفم والأنف والأذنين وسد المخارج حتى لا يلحق بالكفن أى تلوث يؤدي إلى عدم طهارته . ويدخل في ذلك أيضاً إزالة شعر الجسم . وكثير من الناس حين يشعرون بذنوب آجالهم يحرسون على إزالة شعر الإبطين وشعر العانة بأنفسهم حتى يتهيأوا بذلك لملاقاة ربهم .

ج - حرص بعض أفراد العائلة من أعضاء العصابة القرية وبالذات الأبناء والإخوة على حضور عملية الغسل والتكفين رمزا على تماسك الوحدة القرابية العاصة

د - حرص بعض الناس على تغسيل الجسد - وبخاصة في حالة السيدات وه بعض الحلى التي تكثر في هذه الحالة من نصيب القائمات بالتغسيل والتكفين كما أنها تعبر نوعاً من الصدقة عن المتوفاة . وقد يسمح أهل الميت القائمين بالتغسيل والتكفين بأخذ الملابس التي يقدم بها الميت إلى الغسل وإن كان الكثيرون يأبون ذلك على اعتبار أن الملابس كانت ملاصقة لجسم الميت وأنها جزء منه ومن

شخصيته ولذا يحرسون على الإحفاظ بها ولا يتصرفون فيها إلا بعد مرور فترة من الزمن ( سنة في كثير من الأحيان ) على سبيل الصدقة ومع أن بقية ملابس الميت توزع بين الورثة لاستخدامهم الخاص إذا أرادوا ، فالأغلب أن الملابس التي توفي فيها الميت أو التي قدم بها الميت إلى الغسل تقدم للفقراء والمحتاجين صدقة على ( روح ) صاحبها .

هـ - تختلف ( طبقات ) الكفن من حالة لأخرى تبعاً للمستوى الاقتصادي والاجتماعي للميت ومكانته في المجتمع وفي العائلة ، ولكن العدد في الأغلب يكون ( وثراً ) لأن الله وتر ويحب التر . وقد تختلف العادة المصنوعة منها طبقات الكفن بين الفطن والحريز كما تتفاوت بين اللون الأبيض والأخضر وهما اللونان المحبان لدى المسلمين ولهما دلالة دينية كما أنهما يرمزان إلى الصفاء والنقاء والطهارة ( الأبيض ) وإلى البشر والسعادة ( الأخضر ) ، وفي ذلك بعض المعاني الرمزية التي يحرس عليها أهل الموتى .

و - على الرغم من ميل معظم المصريين وبخاصة في الشرائع الدنيا من المجتمع إلى الصخب والضجيج والوعويل والصراخ تعبيراً عن انفعالاتهم ومشاعرهم في حالة الوفاة ، فإن الهدوء يسود تماماً أثناء الغسل والتكفين ، حتى لا يطرد الصراخ والوعويل ( ملائكة الرحمة ) الذين يحضرون هذه العملية . أى أن مصلحة الميت أو صالحه تؤخذ في الاعتبار ، ولذا يستبدل بالصراخ في هذه الحالة قراءة القرآن بصوت منخفض مع الدعاء بالخير للميت .

ز - يسارع أهل الميت في العادة إلى دفن الجثة على أساس أن إكرام الميت دفنه ، أى أن الدفن تكريم للميت واحترام لفكرة الموت ، ولكنه في الوقت ذاته يعبر عن الرغبة في المحافظة على الحنة من أن يصيبها التلف في الجو الحار الذي يسود مصر بوجه عام ويضاف إلى ذلك أن الروح ذاتها تريد أن تهجع وتشرح وتصرف إلى عالمها الجديد . والواقع أن الروح بعد مغادرتها الجسد بالوفاة تظل متعلقة بالبيت وبالعائلة ولا تتصرف إلا باتباع شعائر وطقوس خاصة بذلك . فهي تظل تحوم في الغرفة أو حسب ما يقول البعض ( تقف على النافذة ) تشاهد عملية تغسيل وتكفين جسم صاحبها ثم ترافق الجسد أثناء تشييع الجنازة لكي تحل فيه بعد الدفن أثناء حساب القبر ، ثم تعود بعد ذلك إلى بيت صاحبها ولا يتم صرفها تماماً إلا بقراءة القرآن في الليل ، وكثيراً ما يلجأ الناس إلى القرآن في نفس الحجرة التي حدثت فيها الوفاة علاوة على القراءة التي قد تتم خارج البيت أثناء استقبال الأصدقاء الذين يفدون للعزاء .

ح - يحرس كثير من الناس على المشاركة في حمل النعش أثناء تشييع الجنازة على اعتبار أن ذلك العمل يعود على الشخص بالشواب والأجر ، ولذا نجد حين يطلب شخص من آخر أن ينزل له عن مكانه في حمل النعش فإنه يقول له ( أجرني ) أى أن يساعده على أن ينال شيئاً من الأجر من الله . كذلك يحرس المشيعون بعد انتهاء عملية الدفن على أن يعودوا إلى بيوتهم أو أعمالهم عن طريق غير ذلك الذي

ساروا فيه أثناء الجنازة على أساس أن ( الطريق ) يشهد يوم القيامة بالخير لمن شاركوا في الجنازات وكلما تعددت الطرق التي يسلكها المشيعون في الذهاب إلى المقابر والعودة منها كلما تعددت الشهادات وازدادت لصالح الناس .

يعتبر الدفن بداية مرحلة جديدة يدخل فيها الميت بعد أن غادرت الروح الجسد . وثمة طقوس ومراسم تميز هذه المرحلة وتتمتع معالم لها وتسهل في الوقت ذاته الدخول إلى هذه المرحلة واجتياز الطريق في سلام إليها مع الأحل بيد الميت في ذلك . ويتمثل هذا بوضوح في عملية ( التلقين ) أى تلقين الميت ما يجب أن يقوله حتى ينجح في اجتياز الطريق . ويرتبط ذلك بالاعتقاد في حساب القبر الذي يتولاه ملكان هما ( منكر ونكير ) اللذان يأتيان الميت بعد الدفن حيث ترد إليه الروح ويلقيان عليه بعض الأسئلة التي يتعين عليه الإجابة عليها بطريقة معينة ، إذ سوف يتوقف على تلك الإجابة مصير الميت وما سوف يلقاه بعد ذلك من نعيم أو أشقاء .

ويجلس ( الملقن ) إلى جانب القبر من ناحية الرأس بعد أن يهال التراب على الجسد فيقول :

« اعلم يا عبد الله أنه سيأتيك ملكان عن يمينك وشمالك فلا تخف وسيألفك من هو ربك وما هو دينك ومن هو رسولك فلا تخف . قل ربى هو الله ودينى هو الإسلام ورسولى هو محمد ﷺ ، وأشهد أن لا إله إلا الله ،

فالهدف من التلقين هو ( التثبيت ) وقد تختلف الصيغة بعض الشيء من مكان لآخر ، ولكن عناصرها واحدة وهدفها واحد وهو الأخذ بيد الميت إلى الطريق السليم وذلك تمثيلاً مع قول النبى ﷺ ، القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار .

وفي ذلك إشارة واضحة إلى مايلقاه الميت في القبر إلى يوم البعث والحساب . والناس يختلفون على أية حال حول معنى ذلك وعن المقصود من حساب القبر . وبالذات من عذاب القبر بعد الحساب ، وهل هو عذاب للروح أو للميت ككل ، أى يدخل فيه جانب بدنى وإن كان ذلك يتعارض مع الاعتقاد السائد بأن الجسم يبدأ في التآكل والزوال بعد ثلاثة أيام من الدفن حتى يختفى تماماً ولا يبقى منه إلا العظام .

ويختلف الناس حول طول الفترة التي تتم فيها هذه العملية ، ولكن اعتقاداً شائعاً بأن الأمر يتم خلال الأربعين يوماً بعد الدفن - وهو اعتقاد تكذبه الوقائع بل ويتناقض موقف الناس أنفسهم من عدم فتح القبر لدفن ميت آخر قبل مرور سنة حتى يتأكدوا من تحول الجسد المدفون بالفعل إلى هيكل عظمى ولكن هذه الأربعين يوماً هي فترة اصطلاحية إن صح التعبير - اصطلاح الناس على اعتبارها المدة اللازمة من الناحية الاجتماعية والشعائرية لزوال الجانب الجسدى المادى من الشخص المتوفى ويذهب الخيال الشعى في ذلك إلى أنه في يوم

الأربعين بالذات تسقط ( قصبة الألف ) أو ( قطرة الألف ) وهي آخر جزء يتم تآكل اللحم الذي يكسوها ، وهذا رمز على تحول الرأس إلى جمجمة بعد أن يكون الجسم كله قد تحول إلى هيكل عظمى ، وبذلك يفقد الميت ( شخصيته ) الأدمية تماماً بعد أن يكون قد فقد ملامح الوجه التي كانت تميزه وتعطيه صفاته وخصائصه وعلامته الأساسية والناس يحتفلون ببلية الأربعين ، لذلك السبب ، حتى يسهل ذلك الاحتفال بتلاوة القرآن عملية التحول الصعبة ، وبالتالي يتم خروج الميت من هذا العالم والنحاق بالعالم الآخر . فكان هناك مقارنة إذن بين الواقع الفعلى وبين التصور الاجتماعى لمسألة تحول الجسد إلى هيكل عظمى ، وهي مقارنة لها دلالتها كما سنرى فيما بعد .

فإذا كان الاحتفال ببلية الأربعين يرمز إلى إنتهاء الميت من الناحية الاجتماعية - كلية إلى عالم الأموات وانتقال الروح إلى العالم العلوى أو عالم الأرواح فإنه يرمز من الناحية الأخرى إلى عودة أهل الميت أنفسهم إلى المجتمع وعودة الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية إلى سابق عهدها وإلى وضعها العادى المألوف الذى كان سائداً قبل حدوث الوفاة . ويتمثل ذلك في رفع كثير من الحرج الذى كان يسيطر على العلاقات بين أهل الميت وبقية أعضاء المجتمع المحلى الذى يتمتعون إليه إنتهاءً مباشراً سواء أكان ذلك المجتمع المحلى هو الجيرة neighbour hood أو الحي أو القرية التى يعيشون فيها والتي يرتبطون بأعضائها ارتباطاً قوياً وتقوم بينهم علاقات مباشرة .

فالسائد أن الجيران والأصدقاء بل وأهل القرية وبخاصة القرى الصغيرة يتمتعون مثلاً عن إقامة الأفراح أو أى مظهر من مظاهر الابتهاج بعد وفاة أحد أعضاء ، ذلك المجتمع المحلى الصغير وإلا اعتبر ذلك علامة على العداوة الصريحة الساخرة . بل وإن الكثيرين من الجيران والأصدقاء يتمتعون حتى عن استعمال أجهزة الراديو والتلفزيون بعد الوفاة ، ويستمر ذلك في العادة خلال الأربعين يوماً التالية للوفاة ، أو على الأصح التالية ليوم الدفن . ولايكاد المجتمع يخرج على هذه القواعد إلا في حالات الضرورة القصوى ، كأن تكون الاستعدادات لحفل الزفاف مثلاً قد تمت ولم يعد ثمة مجال أو متسع من الوقت لإلغاء الحفل أو تأجيله . وحتى في هذه الحالة لا بد من أن يعتذر أهل العروسين لأهل الميت ( يأخذون بخاطرهم ) بل إن نفس هذا الاعتذار كثيراً ما يقدم لأهل الميت حتى بعد مرور الأربعين وقبل مرور سنة كاملة على الوفاة .

وتمثل عودة العلاقات - إلى حد ما بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلى في اتباع بعض الممارسات التي يمكن أن تعتبر تصرفات رمزية على هذه العادة . فالسائد في المجتمع المصرى أن في ليلة الوفاة - أو على الأصح ليلة الدفن التى تعرف في مصر ببلية الوحدة - رمزا إلى انفصال الميت عن المجتمع ودفن الجسد وحيداً وبعيداً عن المجتمع في قبره - أن يفد الناس للعزاء ويقدم أهل الميت للمعزين القهوة - وهي النحية المتبعة في المجتمع المصرى



للضيف - ولكن المعزين يمتنعون عن شرب القهوة التي تقدم لهم . وقد يعتبر ذلك تعبيرا عن الحزن ومشاركة أهل الميت في مصابهم الأليم ، والامتناع عن تناول ما يقدم للمعزين من شراب هو رمز واضح على الانفصال الاجتماعي أو الهوة الاجتماعية التي تفصل بين أهل الميت والمجتمع ، بحيث يسلك المجتمع بطريقة مختلفة تماما نوع السلوك العادي في الظروف العادية . كذلك فإن القهوة التي تقدم للمعزين ، والتي يمتنعون عن تناولها هي دائما قهوة ( سادة ) وغير محلاة وذلك عكس الحال في قواعد الضيافة المألوفة حيث تقدم القهوة محلاة إلا إذا طلب الضيف غير ذلك . وهذا أيضا يرمز إلى طبيعة العلاقة بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلي . ولكن الوضع في الاحتفال بليلة الأربعين يختلف عن ذلك تماما وفيه عودة إلى السلوك العادي المألوف في الحياة اليومية ، إذ تقدم القهوة عادة محلاة بشيء من السكر ، وقد يمتنع المعزون عن تناولها ولكن ليس ثمة ترتيب عليهم في أن يتناولوا ما يقدم إليهم إن أرادوا . كذلك فإن الكثيرين يقدمون للمعزين عند انصرافهم شيئا من الطعام المحلي بالسكر مثل ( لقمة القاضي ) وبخاصة إذا كان المتوفى متقدما في السن . وتناول الطعام والشراب رمز واضح على عودة العلاقات إلى ما كانت عليه ولوالى حد ما على ما ذكرنا .

فالاحتفال بليلة الأربعين هو في صومه رمز على العودة - الجزئية على أقل تقدير - إلى العلاقات الطبيعية ، إذ ليس من المعقول أن يظل أهل الميت في عزلة شعائرية عن بقية المجتمع إلى أن يتم تحليل الجسد تماما ، وهو ما يستغرق حوالي سنة كاملة كما يعتقد الكثيرون . وقد يكون الاحتفال بمرور سنة على الوفاة - وهو ما يعرف باسم السنوية - رمزا على الاعتراف بتحول الجسد إلى هيكل عظمي في الحقيقة والواقع ، بينما يعتبر الاحتفال بليلة الأربعين رمزا على اعتراف المجتمع من الناحية الشعائرية البحتة - لا الواقعية - على ذلك التحول حتى يتم التحام أعضاء المجتمع جميعا مرة أخرى .

فترة الأربعين يوما فترة تعزية يحدد بها المجتمع نفسه لعودة الحياة الطبيعية . وقد تكون هذه الاحتفالات هي بعض بقايا الممارسات المصرية القديمة حين كان التحنيط يتم بعد أربعين يوما ، ثم اتخذت هذه المراسم معنى وشكلا آخر في المجتمع المصري المعاصر .

وعلى أية حال فإن التحنيط هو في حد ذاته علامة ورمز على أن الميت قد أصبح يتنمى إلى العالم الآخر تماما وهذا هو الشأن بالنسبة للاحتفال بليلة الأربعين في الوقت الحالي .

والواقع أن حدوث الوفاة يتيح لأعضاء المجتمع المحلي فرصة للتعبير ليس فقط عن المشاعر والمواقف الفردية بل يعتبر أيضا فرصة للتعبير عن قوة التماسك والتضامن الاجتماعي بين أعضاء العائلة الممتدة من ناحية ، وبين أعضاء المجتمع المحلي من الناحية الأخرى . وقد يتمثل ذلك بأوضح مظاهره وأبسطها في الوقت ذاته في

إداء واجب العزاء أو ( التعزية ) سواء بحضور الجنازة أو المشاركة في سماع القرآن ليلة الدفن ( ليلة الوحدة ) وكذلك حضور الاحتفال بليلة الأربعين . وكان الناس حتى عهد قريب يحرصون على إقامة العزاء لثلاث ليال ، ولكن يبدو أن قسوة الظروف الاقتصادية وتعدد الحياة جعل الكثيرين يقتصرون على ليلة واحدة ، بل إن الكثيرين يكتفون الآن بتشيع الجنازة وهو ما يطلقون عليه تعبير ( العزاء واحد ) . وفي هذه الحالة يقنع البعض بتقديم العزاء بعد الانتهاء من صلاة الجنازة وإن كان البعض يرون أنه قد يكون من الدليل على قوة الرابطة تشيع الجنازة حتى المقابر ، ثم تقديم العزاء هناك وزيارة أهل الميت في المساء ، لتجديد العزاء حتى وإن لم يكن هناك احتفال بليلة الوحدة ، ثم العزاء مرة أخرى ليلة الأربعين . وقد يحدث في كثير من القرى المصرية وبخاصة في الصعيد أن يمتنع أهل الميت خلال الأيام الثلاثة الأولى - أو أكثر من ذلك في بعض الأحيان - عن إعداد الطعام وهنا يتولى الأصدقاء والجيران تزويدهم - وتزويد ضيوفهم من المعزين الذين قد يفقدون من القرى الأخرى بالطعام اللازم وإن كانت هذه المظاهرة آخذة الآن في الاختفاء تحت ضغط الظروف الاقتصادية . ولكن هذه الظواهر كلها رموز واضحة على التماسك الاجتماعي وعلى التكافل بين أعضاء المجتمع المحلي .

وقد تكون مشاركة النساء في الشعائر الجنائزية المختلفة رمزا أقوى وأبعد دلالة على قوة التماسك الاجتماعي في حالة الأزمات الكبرى المتعلقة بحياة الأفراد وبخاصة ( أزمة ) الموت . فالنساء سواء من الجيران أو الأهل أو الأصدقاء وأيضا المعارف البعيدات كثيرا ما يسارعن إلى بيت أهل الميت بمجرد إعلان الوفاة وقبل تشيع الجنازة ليس فقط لتقديم العون أو المساعدة التي قد يتطلبها الوضع القائم ولكن أيضا للمشاركة مع أهل الميت في إظهار الحزن عن طريق البكاء والعيول والصراخ ( الشعائري ) وإن كان هذا لا ينكر تماما عمق الحزن والأسى في كثير من الأحيان وليس أدل على تلك المشاركة ( الشعائرية ) من أن بعض المعزيات حتى من غير أعضاء العائلة يحرصن على الصراخ والعيول بمجرد الإقتراب من بيت أهل الميت للإعلان عن هذه المشاركة ويقابل أهل المتوفى هذا الصراخ بصراخ مماثل قد يستغرق بضع دقائق ثم يتجدد حين تفد امرأة أخرى للعزاء وهكذا . وهذا النوع من المشاركة أقرب في طبيعته إلى التحية التي تناسب المقام خاصة وأن النساء لا يتبادلن التحية عن طريق المصافحة في العزاء بعكس الرجال الذين يصافحون أهل الميت وهم يتبادلون معهم عبارات العزاء التقليدية التي لا تخرج في العادة عن « عظم الله أجرك » أو « البقية في حياتكم » وما إلى ذلك من أنواع الدعاء التي تحمل التمنيات بأن يعوض الله أهل الميت فيه خيرا وأن يصل في حياتهم ما انقطع ببعوته ، وأن يبارك الله في حياة الأحياء . ( فالبقية ) هنا لا يقصد بها امتداد عمر الأحياء أكثر مما قلدر الله ، وإنما أن يبارك الله في تلك الحياة بفضل ورحمته .

وتشارك النساء في الشعائر الجنائزية التي يقيمها أهل الميت في الأيام الثلاثة التالية للوفاة أيضا وهي يوم الصبحة أي صبيحة اليوم التالي للوفاة ثم يوم ( الفرق ) وهو اليوم الثالث بعد الوفاة ، إذ يفصل الصبحة عن الفرق يوم الراحة الذي يلتبس فيه أهل الميت شيئا من الراحة من عناء الممارسات والضغوط النفسية والعصبية التي تحملوها يوم الوفاة والدفن ويوم الصبحة وفي الوقت نفسه يستعدون ليوم الفرق ولا تخرج الممارسات في اليومين ( الصبحة والفرق ) عن قراءة القرآن التي يتلوها بعض المشايخ من العميان في الأغلب حيث يتاح لهم الجلوس بين المعزيات ، ثم البكاء والعيول مع الدب والتعديد وبخاصة في حالة موت الشباب . وقد يتولى ذلك نداءات أو معددات مأحورات حتى ( تحمى ) الجنازة أو تصبح ( حامية ) أو ( حارة ) وتثير بذلك مشاعر الحاضرات عن طريق ( تعديد ) أو سرد مناقذ أو منازير المفيد ، وكثيرا ما يدخل ذلك بعض المبالغة والتحويل بل ووصف الميت بما ليس فيه وإنما المهم هو أن ينسب إليه ما يعتبره المجتمع فيما عالية ترفع من شأن الإنسان ، أو قد يندبن حظ الميت الذي مات فل أن يحقق ما أراد خلال حياته القصيرة ، أو نذوب حظوظ الأحياء من أقرابه الذين حرموا منه ومن خدماته وأفضاله . وقد يصاحب الدب بعض الحركات الجسمية الشعائرية واللطم على الخدود في وقع رتيب أو الدق بعنف على الصدور أو ( الشلشلة ) بقطعة من القماش الأسود الذي يوضع فوق الرقبة من الخلف ، وتمسك المرأة بطرفها وهي تحركها حول عنقها حركات تتناسب مع الدب واللطم والحركات الجسمية الأخرى وكذلك مع وقع الدفوف التي قد تصاحب الدب وإن كانت هذه الظاهرة آخذة الآن في التراجع . وفي بعض المناطق الصحراوية يوضع إناء ( طشت ) به ماء وسط حلقة النساء أثناء الدب ، وتحمش النساء المشاركات في الدب خدودهن بأظفارهن حتى تدمى ثم يغسلن الدم في الماء ، ليعاودن العملية من جديد . وكما سبق أن ذكرنا ليس من الضرورة أن تكون هذه المظاهر دليلا على عمق المشاعر أو حتى على المشاعر الحقيقية ، وإنما هي تعبير عما يمكن تسميته بالمشاعر الطقوسية ، خاصة وأن أهل الميت يراقبن عن كثب ما يصدر عن مشاركة من المعزيات حتى يرددن ( التحية ) بمثلها في المناسبات المماثلة . وكان هناك نوعان من التبادل في المشاركة والتساوي في المعاملة ، كما أن هذه المشاركة هي أقرب شيء في طبيعتها إلى نظام النقطه المعروف في الأفراح .

والنساء في بعض مناطق الصحراء القريبة في مصر مثلا يكون الميت فيرددن في ندهن وهن يخاطبن ( فرس ) الفقيد قائلات :

يا حمرى يام ركايبين  
وديتى خيالك فبين

وقد لا تكون للميت فرس حمرى أو غير حمرى بل ولعله لم يكن فارسا على الإطلاق بل ولم يمت في حياته صهوة حصان ، ولكن الفروسية والبطولة تعتبران من القيم العليا في المجتمع البدوي ولذا فإن الدابات يلحقن هذه الصفات المعبرة عن القيم بالفقيد . بل إن المعددة بدلا من أن تعدد أوصاف المفيد قد تنكى حظ الأحياء على لسان إحداهن - زوجته مثلا أوابته - وتشير إلى ( قلة بختها ) وأن الزمن كان يقف لها دائما بالمرصاد فتقول :

فسموا النوايب وخذت الكبير كومي  
قالوا خاية - قلت من يومى

أو قد تقول

إلى جوالى أكتبه في جرنال  
وأدبه لعالم طوبيل البال  
واللى جوالى أكتبه في قائمة  
وأفسكره بالليل وأنا نايمة

وهكذا

بل إن كل امرأة كثيرا ما تنتهز الفرصة لتذكر موتها هي وأحزانها هي وتبكي حطها هي وليس حزنا على الميت نفسه . وهذا هو ما يقصده حين نتكلم عن الكاء الشعائري أو الحزن الشعائري

ويحرص معظم الساء في مصر على ألا يكون الفرق يوم الأحد أو الاثنين وأن تؤجل الممارسات الشعائرية المتعلقة بذلك اليوم إلى يوم آخر ( الثلاثاء ) وذلك خشية أن يموت ( أحد ) أفراد العائلة أو ( إنسان ) منهم إن أقيمت جنازة الفرق في أحد هذين اليومين . وعلى أية حال فإن المشاركة في الممارسات الجنائزية المتعلقة بيومي الصحة والفرق هي مشاركة ( شبه إجبارية ) وتتأخذ على عدم حضورها الصديقات والقرينات ونساء الجيران إذا تخلفن عن ذلك . ومثل هذا اللوم قد يوجه لمن تتخلف عن حضور احتفال الأربعين وإن كان ثمة نوع من التسامح في ذلك كما ، أن ثمة نوعان من التسامح أيضا في عدم حضور

( • ) الواقع أنه يمكن أن نجد بعض أوجه الشبه بين الممارسات التي تؤدي في حالة الوفاة وفي حالة الزواج . من ذلك مثلا الاحتفال بيوم الصبحة في الوفاة وهي تقابل ( الصباحية ) في الزواج مع الاختلاف بطبيعة الحال في الأوضاع ونوع المشاركة . كذلك نجد أن الاحتفال بالأربعين يقام في حالة الوفاة وفي حالة ( تطهر ) المرأة بعد الولادة بحيث تعود بعدها إلى حياتها الطبيعية وبخاصة فيما يتعلق بالاتصال الجنسي . وثمة أوجه شبه بين الاحتفال بمرور أسبوع ( السبوع ) على الولادة وعلى الزواج وعلى الوفاة وإن كان في الحالة الأخيرة يتخذ شكل الاحتفال بأيام الخميس وهذه المشابهات كلها تلازم - مع درجات مختلفة من التفاوت في الأهمية - كل الاحتفالات التي تصاحب انتقال الفرد من حالة اجتماعية معينة إلى حالة أخرى ومن العزوية إلى الزواج أو من الحياة إلى الموت وهو ما يعرف باسم شعائر المرور أو شعائر الانتقال . Rites de ssage



الممارسات الشعائرية التي تقام يوم الخميس التالي للدفن أو على الأصح التالي لحارة القرفة . فساد مصر يقمن ببعض الشعائرية الخاصة بالنكاح على الميت لأيام الخميس الثلاثة التالية ليوم القربان وفي هذه الأيام الثلاثة يقرأ القرآن وتزور النساء ( وأحياناً الرجال وإن لم يكن ذلك ضرورياً ) قبر الميت وتوزع الصدقات التي تعتبر ( رحمة ونورا ) على ( روح المرحوم ) ولكن حتى هذه العادة بدأت تختفي بالتدريج في المدن إلا في حالة موت الشاب حيث تقام حارة نسائية بعارس بها الدب والتعديد مثل يوم الصحة ويوم الفرق تماماً . ولما يعرف السب في احتفالات الخميس ولا يقدم الأهالي تبريراً معقولاً لذلك وإن كان هناك من يقول إن روح الميت تزور القبر ( وتسك ) شاهد القبر كل أسبوع اعتقاداً من مساء الأربعاء وطلبة يوم الخميس ولا تعود إلى مقرها مرة أخرى إلا مع غروب شمس ذلك اليوم وإن هذا يحدث دائماً ويستمر على أمل أن يزور الأهل والأصدقاء القبر فتراهم الروح وتأس بهم وإليهم . وبذلك فإن زيارة القبر يوم الخميس تحظى بمحبة كبرى من اهتمام الناس في مصر - ولكن يلاحظ في الوقت ذاته أن الكثيرين يفضلون عقد زيجاتهم أو حفلات زفافهم مساء الخميس وإن كان يدخل في الاعتبار في هذه الحالة الأخيرة أن اليوم التالي هو يوم الجمعة وهو يوم العطلة الأسبوعية مما قد يعطى الفرصة للسهر مساء الخميس .

والاحتفالات الشعائرية التي تقام أيام الصحة والفرقة والخميس احتفالات شعائرية نسائية بحتة . إذ قلما يذهب إلى القبر أهل بيت الميت من الرجال ولمدة قصيرة فقط أيام الخميس الثلاثة التالية للدفن على ما ذكرنا . وهي في ذلك تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعائر الخاصة بطلبة الأربعين التي يغلب الرجال في المشاركة فيها على النساء . وحتى النساء اللاتي يتوجهن إلى بيت الميت يوم أوليلة الأربعين هن في العادة السيدات القريات فقط أو من أعضاء العائلة الكبيرة الممتدة أي أن ثمة نوعاً من الفصل بين الحسين حتى في ممارسة الشعائر المتعلقة بالموت . وهي ظاهرة تعكس الوضع الذي لا يزال قائماً في المجتمع المصري والذي لا يزال يراعى في كثير من المناسبات وبالأخص المناسبات المتعلقة بمراحل الحياة الكبرى بالنسبة للفرد . والتي سبق أن أشرنا إليها ونعني بذلك شعائر المرور أو الانتقال فلا تزال الاحتفالات بمرور أسبوع مثلاً على ولادة الطفل الحفيد احتفالات نسائية في عرسها . كما أن نوعاً من الفصل بين الحسين في الاحتفالات الخاصة بمرور أسبوع أيضاً على الزواج بها وفي إقامة حفلات عقد القربان ذاتها . حيث لا يحضر في العادة عقد القربان سوى الذكور بينما قد تجتمع النساء في حجرة خاصة بهن ولا يجلسن إلى الرجال أثناء عقد القربان حتى وإن لم يكن هناك سوى أعضاء العائلة أو العائلتين المتصاهرتين . وليس هنا على أية حال مجال لتسع هذه الظاهرة بالتفصيل . ولكن ما نود أن نشير إليه هنا هو أن هذا الفصل كثيراً ما يراعى حتى في حالة دفن الميت . إذ العادة أن يدفن الرجال مع الرجال والنساء مع النساء وقلما يدفن رجل مع امرأة إلا إذا كتبت من

المحارم أو إذا كان العهد قد تقادم على دفن الشخص من العدا الأخر . كذلك الحال بالنسبة لمراعاة قواعد القرابة . فالعائلة في عائلته أبوية كما أن القرابة قرابة عاصبة تسير في خط الذكور . ويرد ذلك فالمرأة تظل عضواً في جماعتها القرابية العاصبة ولا تفقد العصوية بالزواج . بل إن الروجة تظل محتفظة باسم أبيها واسم الأب ولا تحمل اسم عائلة الزوج . كما تظل محتفظة بحقها كاملاً الميراث الذي قد يتركه الأب أو الإخوة أو غيرهم من الأقارب العاصب إن لم يكن لديهم ورثة من الذكور يحجبونها وذلك حسب ما يقره الشرع الإسلامي . وبمعكس ذلك الوضع في كثير من الأحيان حين وه المرأة المتزوجة إذ إن العادة أن تدفن في مقابر جماعتها القرابية العاصبة وليس في مقابر أهل الزوج . إلا إذا أرادت هي نفسها ذلك حتى تكون قريبة من أولادها حين يحجب أهلهم . وفي هذه الحالة تراعى رغبات المرأة . وإن تكن هناك حالات ينشأ فيها النزاع بين العائلتين - عائلة المرأة العاصبة وعائلة الزوج - حول المكان الذي ينبغي دفنها فيه والطريف في الأمر أنه في الحالات التي يدفن فيها أشخاص من كلا الحسين فإن الكثيرين يراعون أن يكون دفن الذكور في جانب من القبر بينما تدفن النساء في الجانب الآخر . كما يتم ( تكويم ) عظام كل من الحسين على حدة بعد تحول الحنة إلى هيكل عظمي وقد يوضع حاجر من الحجارة داخل القبر ليكون فاصلاً ( رمزياً ) بين الحسين .

وانتقال الروح إلى العالم الآخر لا يعنى نهاية العلاقة بين عالمي الأحياء والأموات بقدر ما يمثل مرحلة جديدة في العلاقة بين الميت وأهله . أي أن العالم الآخر يعتبر امتداداً لهذا المجتمع . كما أن الانتقال إلى ذلك العالم لا يعنى بالضرورة انتهاء ( عصوية ) الميت بقدر ما يعنى أن هذه العصوية تتحد طابعاً آخر . وأن الميت ( يحتل ) مكانة جديدة بالنسبة لأعضاء ذلك المجتمع .

وليس أدل على ذلك من أن الميت يترادى للأحياء مشراً أو مذكراً في مناسباتهم وأحلامهم ومن أنهم يذكرونه بالأدعية وبالرحمة والمغفرة وأنه لا يجوز على الميت سوى الرحمة . ليس فقط لأنه أصبح بين يدي الله وأنه في دار الحق ونحن في دار الدنيل بل وأيضاً لأن هذا الترحم هو ما ينبغي أن يكون بالنسبة لكبار السن من الأحياء الذين يحتلون مكانة عالية تستوجب الاحترام بصرف النظر عن بعض ما يكون بهم من نقص وعن بعض مقوماتهم الشخصية . وهذا يطلق بالآخرى على الموتى حتى وإن لم يكونوا قد وصلوا إلى السن العالية المرتفعة . فالموت هو نهاية الحياة مثلما تعتبر الشيخوخة التي تستوجب الاحترام هي آخر مراحل العمر .

وبذلك فإن الموت يصفى مكانة عمرية رمزية على الموتى بصرف النظر عن أعمارهم الفيزيائية الحقيقية - وذلك باستثناء الأطفال بضيعة الحال

والميت من جهة ( يشعر ) بما يدور حوله ويترك تصرفات الآخرين وسلوكهم إزاءه بعد أن تفارق الروح الجسد . بل إن الجسد

نفسه يظل بعد الموت مباشرة محتفظاً ببعض الإحساس خاصة وأن الروح ترد إليه في القبر أثناء حساب القبر أو حساب الملكين والذي يستخدم كمثال في الحياة اليومية لدقة السؤال والمحاسبة والمتابعة . ولذا نجد أنه أثناء الدفن يحرص الناس على تسوية الأرض تحت الجسد بحيث لا توجد قطعة من الحجارة أو الحصى مثلاً يمكن أن تسبب الألم للجسد ( الميت ) كما أن الرأس ذاتها توضع فوق ( قالب ) من الطوب أو الحجر يراعى أن يكون مستويا مثل الوسادة بقدر الإمكان . والناس يدعون في ذلك للميت بأن ( يشش ) الله ( الطوبة ) التي تحت دماغه . أي أن يجعلها لينة تحت رأسه حتى لا تؤلمه . وهذا أيضاً موقف في نوع من المفارقة حيث يدرك الناس أن الروح هي أصل الحياة وبدونها يفقد الجسد كل إحساس كما يفقد الشخص ذاته كل إدراك . ولكن هذه المراسم فيها نوع من الرمزية التي تشير إلى عدم نهاية الشخص ذاته بحيث إن الجسد يظل فيه شيء من الإحساس بعد الوفاة . وربما كان ذلك نتيجة للاعتقاد بأن الروح تظل قريبة من الجسد بعد الدفن من ناحية زيارتها للقرى أيام الخميس على ما ذكرنا

وأخيراً فإن العلاقة بين الموتى وعالم الأحياء تتمثل في بعض الطقوس ذات الطابع السحري والتي تقوم كلها في أساسها على الاعتقاد الذي سبقنا الإشارة إليه من أن روح الميت تزور أهلها وبיתה القديم من حين لآخر وأنها ( تسكن ) أو ( تسك ) شاهد القبر ليلة الخميس من كل أسبوع . والناس يقيمون من هذه الزيارات ومن هذه العلاقة القائمة في كثير من النواحي المتصلة باستمرار الحياة واستمرار الصلة قائمة . والتي ترمز في آخر الأمر إلى الرغبة اللاشعورية في ( استمرار ) الميت في الحياة في هذا العالم وبالتالي إلى المرور من أي تصور للموت على أنه نهاية لحياة الفرد . ويظهر هذا بوضوح في بعض الممارسات التي تلجأ إليها النساء سواء في الأرياف في الوجهة الحرة أو في الأحياء الوطنية من المدن أو في كثير من نواحي الصعيد حين تريد المرأة الحمل . بما في ذلك النساء العاقرات فمن مثل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى الاستحمام ( على بعض عظام أحد الموتى التي يمكن الحصول عليها بسهولة من أحد القبور . وذلك بأن تضع العظام على أرض الحمام بين ساقها المتباعدتين أثناء الاستحمام وهذه عادة قديمة مشتقة إلى حد أن بعض النساء في الصعيد . كما تشير إلى ذلك ) وينفريد بلاكمان Wir Fellowen of Upper Egypt في كتابها الفلاحين في الصعيد The Fellowen Of upper Egypt قد يستحسن على بعض التماثيل الفرعونية الصغيرة من أجل تحقيق الهدف ذاته . كذلك قد تلجأ بعض النساء إلى الاستحمام ( على ) أحد الأحجار المتزوجة من أحد القبور القديمة . أو قد تزور بنفسها المقابر أثناء الليل وتخطو فوق بعض القبور أو لتحصل بنفسها على الحجر الذي سوف تستحم عليه وغير ذلك من الإجراءات والممارسات التي تقوم كلها على الاعتقاد بأن روح الميت تسلك إلى رحم المرأة التي تريد أن تحمل فيتحقق لها ما تريد .

من أجل ذلك تحرص المرأة في معظم الأحيان إلى أن تكون العظام التي تستحم عليها هي عظام أحد الأقارب من العائلة . وأن يتم نزع قطعة الحجر من قبور أحد الأقارب أيضاً وذلك لضمان ألا تسلك إلى رحم المرأة روح غريبة عن العائلة وتخلط الأساليب بالتالي . فكان فكرة استمرار فكرة الحلال والحرام في العلاقات الحسية وفكرة المحافظة على العرض والشرف تظل مسيطرة على أذهان الناس حتى في الممارسات السحرية المتعلقة بالصلة بين الأحياء والموتى . وتصور استمرار الروح وتأثيرها ودور الموتى في حياة المجتمع المصري القائم . وقد لا نكون هناك أفكار واضحة بين الناس عن التسامح أو الحلول ولكن حديث الناس في الحياة اليومية وبخاصة حين يفارزون بين حصائص ومقومات أحد الأشخاص الفيزيائية والسلوكية واللمعية وبين أحد الموتى من أقاربهم العاصمين يمكن أن نستدل منها على اعتقاد الناس في إمكان انتقال الروح متصلة في تلك الخصائص والمقومات إلى الأجيال التالية حتى وأن يذكر الناس ذلك صراحة . كما أن سنة كبيرة جداً من الناس العاديين في مصر يحفظون قوانين الوفاة وإن كانوا يقولون في الوقت ذاته : ( العرق يعد لسابع جد ) . ولكن المؤكد على أي حال هو أن أرواح بعض الموتى قد تتحد في شكل ( الفراش ) الأبيض اللطيف التي سفت الإشارة إليه . لوحى في بعض الحيوانات . وبخاصة القطط . ولذا يكره الناس إيذاء القطط وبالأخص أثناء الليل خشية أن يكون فيها روح أحد الموتى . لو أن تتحد في شكل العفاريات والأشباح التي تروى الناس في حياتهم وذلك حين يموت أحد الأشخاص . وبخاصة إذا كان ذلك الشخص شريفاً في حياته أو مات ميتة عفيفة . وكلها دلائل ترمز إلى اعتقاد المصريين في استمرار الروح وإمكان تعمقها في الأحياء سواء أكانوا بشراً أم حيوانات وهي كلها رموز خلود الروح من ناحية واستمرار العلاقات بين عالمي الموتى والأحياء والتأثير المتبادل . أو التفاعل بين العالمين وهذا كله يرمز في آخر الأمر إلى أن الموت ليس هو نهاية الحياة . حياة الفرد . وإنما هو مرحلة في ( حياة ) الفرد الاجتماعية . لو أن نقله من مرحلة لأخرى في ذلك المتصل المنطقي الذي يربط بين الولادة والوفاة التي هي بمثابة ولادة في عالم آخر يعتبر استمراراً لهذا العالم وهو ما تنفص إليه التفسيرات الأنثروبولوجية للشعائر والطقوس المتصلة بالموتى والوفاة وتنتقل إلى هذه الشعائر على أنها شعائر تمثل عملية الانتقال من مرحلة لأخرى وتسهل انفصال الفرد من وضع اجتماعي معين يحتله بالموت وانتقاله إلى وضع اجتماعي ومكانة اجتماعية أخرى تالية ولكنها تتركز على المكانة السابقة وتحترق اتصالاً لها





# المناسبات الدينية

بقلم : الدكتور حافظ الاسود

أولاً : من حيث الوظيفة الظاهرة نحد أن المناسبات الدينية تعزز المعتقدات والشعائر الدينية حيث يشط فيها الوعط الدينى الذى يستهدف حت الأفراد على التمسك بديهم . ومن ناحية أخرى يحيل الأفراد لان يؤدوا الشعائر الدينية فى المناسبات الدينية بشكل جماعى وبصورة أكثر حيوية من تأديتها فى الأيام العادية . وبالإضافة إلى ذلك ترتبط بعض المناسبات الدينية بشعائر وفرائض محددة لا توجد فى أوقات أخرى من العام مثل صيام شهر رمضان والحج

ثانياً : من حيث الوظيفة المسترة تلعب المناسبات الدينية دوراً كبيراً فى التماسك أو التضامن الإجماعى للمجتمع . ففي هذه المناسبات تكثر الزيارات بين الأهل والأقارب والجيران والأصدقاء مما يقوى الشعور الإجماعى لديهم ويعزز انتماءهم لأسرهم ومجتمعهم . ففي خضم الأعياء والمشاكل اليومية التى يخترها أفراد المجتمع والتى تجعل كل منهم فى معزل عن الآخر تأتى المناسبات الدينية لتحدد وتقوى أو أواصر العلاقات الإجماعية والقرابة بينهم .

ثالثاً : تكشف المناسبات الدينية بصورة جميلة عن المعتقدات والتصورات التى لدى أفراد المجتمع المتعلقة بالكون المحيط بهم والعالم الذى يعيشون فيه بشقيه المنظور وغير المنظور والعالم الآخر الذى سوف يحاسون فيه ، وهذه التصورات أو رؤى العالم لا يمكن إستشفافهما من المعتقدات والممارسات الدينية المرتبطة بمساسة دينية واحدة بل تستلزم التعرف على المعتقدات والممارسات المرتبطة بمناسبات دينية أخرى والكشف عن العلاقة القائمة بينها .

رابعاً : تسم المناسبات الدينية باحتوائها على عناصر فلكلورية متميزة . وبعض هذه العناصر الفلكلورية يمتد جذورها إلى عصور سابقة على الإسلام كما أنها تتغير وتحدد فى شكل يساير إيقاع الحياة المعاصرة . وخاصة التجديد أو التكليف مع الظروف الحضارية التى

ترتبط المناسبات الدينية أشد الارتباط بالمعتقدات والممارسات والشعائر والاحتفالات الدينية التى تتأثر بالبيئة الإجماعية والثقافية الشعبية تأثيراً كبيراً . والمناسبات الدينية يمكن أن تكون عبداً أو مولداً أو موسماً . وهذه الكلمات الثلاث تشترك فى خاصية أساسية وهى أنها تشير إلى مفهوم العادة وتكرار حدوث المناسبة فى فترات زمنية محددة من كل عام وفى واقع الأمر تستخدم كلمة «موسم» فى مضمونها الإجماعى والشعبى لتعنى أى مناسبة دينية يلتزم فيها الأفراد بواجبات والتزامات معينة تجاه ذويهم وأقاربهم ورفاقهم

وتلعب العوامل الإجماعية والثقافية الشعبية بعناصرها الفلكلورية دوراً كبيراً فى تشكيل وصيغ كل مساسة دينية بصبغة تميزها عن سائر المناسبات الدينية الأخرى . فالاحتفال بالمولد النبوى الشريف على سبيل المثال يختلف عن الاحتفال بيلة الإسراء والمعراج أو عيد الفطر .

والمناسبات الدينية لها أهميتها ووظائفها التى تؤديها فى المجتمع وطبقاً لرأى روبرت ميرتون Robert Merton هناك نوعان من الوظائف .

أولاً : الوظيفة الظاهرة Manifest وهى تلك التى يدركها ويقصدها الفاعلون الأفراد أو المشاركون فى فعل إجماعى معين .

ثانياً : الوظيفة المسترة أو الكامنة Latent وهى تلك التى لا يدركها الأفراد ولكنها تلعب دوراً أساسياً فى استمرار وتماسك البناء الإجماعى . وعلى هذا الأساس يمكن إجمال وظائف المناسبات الدينية فيما يلى .





يعيشها الإنسان من أهم خصائص العناصر الفلكورية . وهذا المعنى الفلكلورى تؤدى المناسبات الدينية عدة وظائف هامة : فمن ناحية تساهم فى الكشف عن العناصر الفلكلورية غير الدينية التى امتزجت بالدين بمرور الزمن امتزاجا يصعب لغير الدارس المتخصص أن يميز بينها وبين الجوانب الإسلامية الخالصة . ومن ناحية أخرى تفسر أى المناسبات الدينية - الأسباب أو العوامل التى تجعل من مجتمع إسلامى معين مثل المجتمع المصرى يختص بمقومات وسمات تميزه عن مجتمع إسلامى آخر فى مجال الاحتفالات الدينية . وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ، وفهم المجتمع من زاوية فلكلورية .

خامسا : تقدم المناسبات الدينية وسائل اجتماعية . جمعية وتلقائية للترويح عن النفس بشكل يجمع بين الجوانب الروحية والمادية أو الدينية والدنيوية فى وحدة واحدة فكل أفراد المجتمع كبيرا وصغيرا يشعرون بالبهجة والسرور والسعادة فى هذه المناسبات . ومما لا شك فيه يكون لذلك أثر إيجابى كبير فى تجديد نشاط الأفراد وارضاء حاجتهم للترفيه خاصة ذلك النوع من الترفيه الذى يكون له معنى بالنسبة لهم لإرتباطه بقيم ومعتقدات دينية . سوف تناول هذه الدراسة المناسبات الدينية طبقا للترتيب الزمنى للتقويم الهجرى .

#### ١ - عاشوراء :

تعتبر عاشوراء (أويوم عاشورة) مناسبة دينية يحتفل بها المسلمون على كافة المذاهب من سنة وشيعة وإن كان أهل الشيعة يحتفلون بها بشكل متميز . ويقع عاشوراء فى العاشر من شهر محرم أول شهور التقويم الهجرى . وترتبط هذه المناسبة باستشهاد الحسين بن على بن أبى طالب وحفيد رسول الله صلى الله عليه وسلم فى معركة كربلاء الشهيرة . ويحتفل المجتمع المصرى الذى يدين أغليته الكبيرة بالمذهب السنى بإحياء هذه الذكرى بتلاوة بعض الآيات القرآنية والأناشيد والتواشيح الدينية بجانب الأطعمة والمأكولات التى تعد بشكل خاص كفا وكما والتى تحتوى على قدر كبير من اللحم والدسم والطيور وأطباق أخرى متنوعة . وهناك التزامات اجتماعية وأسرية تؤدى فى هذه المناسبة ، وعلى سبيل المثال يقوم العريس أو الخطيب بزيارة خطيبته فى منزل أسرتها ويقدم لها «الموسم» الذى هو عبارة عن هدية غالبا ما تكون شيئا يصلح لإعداد عشاء الزوجية فى المستقبل أو يقدم لها نقودا .

ويمتاز الحضر وخاصة الإسكندرية والقاهرة عن الريف بظاهرتين شعبيتين .

أولا : توجد بعض مظاهر الإحتفالات الشعبية متمثلة فى إنارة شوارع الأحياء الشعبية بالمصابيح ذات الألوان الزاهية والمتنوعة بالإضافة إلى شراء حلوى وخاصة الحلوى من النوع الشعبى المألوف فى إحتفالات المولد النبوى الشريف (والتي سوف نذكرها عند تناول هذه المناسبة الشريفة) . الظاهرة الثانية تعرف باسم «طبق عاشوراء»

وهو عبارة عن طبق حلو يقدم بعد الغداء وهو يشبه طبق الأرز باللبن المشهور ويختلف عنه فى أنه بدلا من الأرز يستخدم القمح بعد أن يقع فى الماء وتستبعد القشرة الخارجية ، ويقدم طبق «عاشوراء» وعليه الزبيب وجوز الهند المبشور والمكسرات كل على حسب إمكانيته المادية . ولعل استخدام القمح هنا يرتبط بالمعتقد الشعبى حول بركة «القمح» الذى يعتمد عليه الأفراد فى حياتهم وخاصة فى صنع الخبز أو العيش .

ويحتفل بيوم عاشوراء فى البلاد الإسلامية التى يسود فيها المذهب الشيعى مثل : إيران والعراق عن طريق تأدية بعض الممارسات والشعائر التى يتم فيها تمثيل استشهاد الحسين وطقوس دفنه ، ويصاحب هذه الشعائر التمثيلية لطم الخدود وشق الملابس والرناء حزنا على الحسين .

#### ٢ - المولد النبوى الشريف :

يقع المولد النبوى مولد النبى صلى الله عليه وسلم فى ليلة ١٢ ربيع الأول وهو من أكبر المناسبات الدينية حيوية وبهجة فى كافة المستويات الشعبية وغير الشعبية . وفى الحقيقة يمثل المولد النبوى أهمية خاصة دون المناسبات الدينية الأخرى وذلك نتيجة أنه لا توجد إحتفالات شعبية بعيد رأس السنة الهجرية مثلما هو الحال فى أعياد رأس السنة الميلادية أو أعياد الكريسماس فى البلاد الأوربية وأمريكا ويمكن القول : أن الإحتفالات الشعبية بالمولد النبوى الشريف فى المجتمع المصرى تشبه فى أكثر من جانب إحتفالات أعياد الميلاد أو رأس السنة الميلادية وأهم جانب مشترك بين هذه الأعياد هو الإهتمام الكبير بإدخال البهجة والفرحة على الأطفال وذلك عن طريق تقديم الهدايا التى يكون معظمها عبارة عن حلوى فى أشكال واللوان مختلفة وما يصاحب ذلك من تفضن وإبداع فى تزيين الشوارع والمنازل والمحلات التجارية فى الأحياء الشعبية باللافتات والبارق والأعلام والأنوار البهجة وغنى عن الذكر أن الأطفال هنا يرمزون إلى الميلاد الجديد والمستقبل ، فهم أكثر ارتباطا بكل أعياد الميلاد .

ويبدأ الاستعداد للإحتفال بمولد النبى فى بداية شهر ربيع الأول حيث تزيان الشوارع بالأعلام والأنوار وتنصيب اسرادات والخيام الصغيرة لبيع الحلوى فى أشكال متعددة ومن العادات الشعبية تصميم هياكل مصنوعة من الخشب والورق المقوى على شكل الكعبة والمسجد ورفعها بواسطة حبال أو خيوط قوية من الأركان الأربعة بحيث تتوسط الشارع وبحيث يمكن رؤيتها من مسافة كبيرة . وفى بعض المدن وعواصم المراكز الريفية يأخذ الإحتفال عدة أشكال شعبية ودينية نذكر منها ما يلى . الشكل الأول يتمثل فيما يعرف بالنقرزان (وينطق النجرزان) . والنقرزان عبارة عن جمل يتم تجميله بوضع كسوة من القماش المزركش ذى الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والزرقاء الزاهية على جسده . ويزين رأس الجمل أيضا بقطعة من نفس القماش المزركش مع إضافة الإربطة الحمراء والبيضاء التى تتدلى من خلف



الزيت على جامع سيدى يوسف أبو الحجاج بالأنصر



أحدى الطرق الصوفية تشارك الإحتفالات تحمل البارق والأعلام



الأذن وعلى الحزب الأمامي من سنام الحمل توضع طبلتان كبيرتان تأخذ كل منهما شكل نصف الكرة والهيكل الأوسط للطلعة يكون مصصوعاً من الححاس الأصفر المشوب بحمرة خفيفة وعلى أطراف الطلعة تشد قطعة من الحلد الرقيق الذي يستخدم لإصدار الصوت الإيقاعي المميز لها وتوضع أعلام صغيرة خضراء وبيضاء على جانبي كل طلة أما العارف فيجلس على مكان أعد له فوق سنام الحمل ثم يأخذ بفرع الطلعتين الكبيرتين بمقراص من الخشب وتارة يفرع الحلد المشدود وتارة أخرى يفرع الحزب الححاسي من هيكل الطلعة مصدراً لإيقاعات شعبة ينهج بها ويرقص عليها الأطفال والصبية الذين يتبعون الفرزان حينما ذهب ويتوقف الحمل أو الفرزان أمام الحانات والمازل ويصبح العارف موجهاً حديثه لأصحاب المحلات والسكان عامة قائلاً : عودا عودا . . . يا رسول الله مدد . ويقوم هؤلاء الأفراد باعطائه نقوداً يقوم بحملها شخص يفرد الحمل حيث تسهل عليه الحركة

والشكل الثاني من الاحتفالات يتمثل في مواكب الطرق الصوفية . والموكب يتألف من مجموعة من الأشخاص أو المريدين الذين يتسبون إلى إحدى الفرق الصوفية يتطعمون في شكل صفين متوازيين يتوسطهم أويقودهم قائد وبعض هذه المواكب تتقدمها مجموعة من العارفين على الآلات الموسيقية مثل الناي والدف والرمد والطلعة . وبعد صلاة العشاء من كل ليلة يبدأ الموكب في التحرك ويحوي الشوارع الرئيسة بالمدينة . وأثناء سيرهم يشد المشتركون في الموكب قصائد دينية صوفية في مدح الرسول والأولياء وأقطاب الصوفية وهذه القصائد كتبها بعض الشعراء الصوفية وغالباً ما يسبق إنشاد هذه القصائد افتتاحية يحمطها ويرددها المشتركون في الموكب لكنها لا تدخل ضمن القصائد المكتوبة . ومن الأمثلة على العبارات الافتتاحية ما يلي

الله .. الله .. الله .. يا رسول الله نظرة لله  
الله .. الله .. الله .. يا حبيب الله نظرة لله  
الله .. الله .. الله .. يا نبى الله نظرة لله

وتستمر المواكب الصوفية وكذلك الفرزان في الاحتفال من بداية شهر ربيع الأول وتنتهي في يوم الليلة الكبيرة أو الحنانية . وفي نهاية ذلك اليوم يتم الاحتفال الذي يعرف بالرفة أو رفة المولد .

وتبدأ الرفة في أغلب الأحيان بعد صلاة الظهر بحوالى ساعة أو ساعتين حتى يجتمع كل من يشارك فيها في مكان معلوم متفق عليه ويشارك في هذه الرفة ضباط وعساكر ( وخفر في الأرياف ) من وزارة الداخلية أو من أقسام البوليس ويستطى الصراط الحيات ويقودون الرفة تبعهم طواير العساكر والحفر ، ثم مواكب الطرق الصوفية ، كل موكب بأعلامه وإشاراته المميزة . ويلى ذلك الحرفيون وأصحاب المهن المختلفة من نحارين وحدادين وأصحاب محلات الأثاث المنزلى

وأصحاب ورش السيارات والآلات الزراعية الذين يتخذون من الرفة وسيلة للإعلان عن أعمالهم . وبعد ذلك تأتي عربات نقل كبيرة ومتوسطة الحجم وعربات ( كازو ) تحرها الحيل محملة بعشرات ومئات الأفراد من الحنسين الذين جاءوا متطوعين للاشتراك في الرفة وتحوي الرفة الشوارع الرئيسة في المدينة حيث يخرج السكان لمشاهدتها متزاحمين على أرصفة الشوارع ونوافذ وشرفات وأسطح المازل

وفي المساء يحتفل الناس بالليلة الحنانية وغالباً ما يكون ذلك في مكان واسع حيث يصب السرايق الذي يحرق إليه المداحون . وتقام السرايق المختلفة وسائر أنواع التسلية والترفيه والتي يحدب إليها الأفراد . لكن ذلك لا يمنعهم من الاستماع إلى الأغاني والتواشيح والسر الدينية حيث تقوم أجهزة مكبرات الصوت بنقلها بصوت يسمعه الجميع في ساحة الاحتفال . ويتناول المديح بأسلوب شعبي شيق سيرة حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والبيارة بمولده واستعداد كل الحلائق والأشياء المظتورة وغير المظتورة لاستقبال سيد الكونين .

وبالرغم من أنه في المولد النبوي مثلما هو الحال في المناسبات الدينية الأخرى يكون الاحتفال مرتبطاً بتقديم كميات من الطعام وخاصة اللحم أو الطيور وسائر الأنواع الأخرى من المأكولات إلا أن أهم خاصية تميز هذا الاحتفال هي شراء الحلوى والحمص . وهناك نوعان من الحلوى . الأولى : هي الحلوى الناشفة ( أو الملقف ) وتشمل السمسمية والحمصية والفولية ( المصنوعة من الفول السوداني ) . وهذه الحلوى تأخذ إما الشكل الدائري ( وهو الأكثر شيوعاً وشعبية ) أو شكل المستطيل . والنوع الثاني من الحلوى الأكثر ارتباطاً بمولد النبي هو نوع الحلوى المصنوعة من السكر المذاب بتأثير الحرارة والذي يصب في قوالب ويشكل بأشكال مختلفة . ومن هذه الأشكال على سبيل المثال ، العروسة ( المعروفة باسم عروسة المولد ) والحصان الذي يمتطيه فارس شاهر سيفه والذبيك ، والمسجد ، والسفينة والطائرة ونحو ذلك من أشكال مستمدة من البيئة الاجتماعية ويكون لها دلالة ومعزى لدى الأفراد . ومن الحدير بالذكر أن الاستعداد لصناعة هذا النوع من الحلوى يبدأ تقريباً قبل حلول شهر ربيع الأول بشهرين وذلك حتى يمكن إنتاج الكميات الكافية ، وتوزيعها على الأسواق . وتعد مدينة ططا من أشهر المدن المصرية والعربية على الإطلاق الذي يرتبط اسمها بصناعة حلوى المولد ارتباطاً شديداً ، كما أنها المدينة المشهورة بإنتاج الحمص الذي لا يفصل عن شراء الحلوى تنوعها

ومن الالتزامات الاجتماعية المرتبطة بالمولد النبوي هو أن يقدم الخطيب لحظيته « الموسم » الذي هو عبارة عن عروسة حلوة « غالباً ما تكون كبيرة الحجم ومزركشة بشكل يسر الأنظار بالإضافة إلى هدية أخرى عينية أو نقدية .

وللأشكال الشعبية التي تشكل بها الحلوى دلالة اجتماعية ذات أهمية كبيرة في التنشئة الاجتماعية وبت قيم أخلاقية واجتماعية معينة من أفراد المجتمع فمن خلال تقديم هذه الحلوى بأشكالها المتنوعة كهدايا للأطفال تؤكد الأسرة على قيم وإسماط سلوكية معينة تتوقع نوافرها لدى الأطفال أو الأفراد من الجنسين . فالأطفال الذكور تقدم لهم عادة الحلوى التي تأخذ شكل الحصان أو العارس أو الأسد أو الذبيك أو الحمل أو المسجد أو السفينة أو الطائرة . وهذه الأشكال هي رموز تشير إلى قيم الشهامة والرجولة والمبادرة والتحمل والتدين وحب المغامرة والانطلاق إلى العالم الخارجي أو عالم الرجال وبلاحظها أن بعض أشكال الحلوى الملوكورية مثل : السيارة والطائرة تتكيف مع خصائص العصر الحديث . وتقدم للإناث حلوى تأخذ شكل العروس أو الفلاحة أو المرأة حاملة حرة المياه ، وهي أيضاً رموز ترتبط بمهام الأنوثة والأمومة والخصب والجمال والمشاركة في العمل والانتماء إلى العالم الداخلي أو المنزل ، ومن الحدير بالذكر أن عروسة المولد هي شكل فلوكلوري مألوف لدى المجتمع المصري تأخذ أشكالاً مختلفة طبقاً لاختلاف المناسبات الاجتماعية والشعبية . وتمتد فكرة العروسة إلى جلود تاريخية قديمة قبل مجيء الإسلام أو المسيحية ولا يزال شكل العروس موجوداً في ممارسات وأنشطة أخرى . وعلى سبيل المثال عندما تقوم المرأة في القرية بخبز العيش فإنها تصنع عروسة من العجين وتدخلها النار أو الفرن ثم تقدمها للأطفال كي يأكلوها .

### ٣ - الإسراء والمعراج

يقيم المسلمون في ليلة ٢٧ رجب احتفالاً كبيراً بمناسبة الإسراء والمعراج وهو من المناسبات الدينية التي يحتفل بها في مضمونها الاجتماعي الشعبي ببعض الخصائص العامة التي تشترك فيها المناسبات الدينية الأخرى . ومن هذه الخصائص مظاهر الاحتفال وخاصة في المدن والتمثلة في السرايق التي تقام لبيع الحلوى ، وتزيين الشوارع بالأعلام والأنوار وما يصاحب ذلك من نشاط تحاري استهلاكي قوى . وبالإضافة إلى ذلك نجد الإعداد للوليمة أو طعام الموسم المألوف . وفي هذه المناسبة يجتمع الأهل والأقارب لتحديد الروابط الأسرية كما أن الخطيب يلتزم بتقديم هدية الموسم لحظيته كما هو الحال في كل المناسبات الدينية .

والإسراء والمعراج له دلالة دينية وكونية في عقل ووجدان المسلم فإن كان الاحتفال بمناسبة المولد السوي هو تشريف لفكرى حاتم الأنبياء ، فإن الاحتفال بالإسراء والمعراج كشف لحب الكون ومما يساعد على ذلك الفهم الطابع القصصي وأسلوب الحوار الذي تص فيه معجزة الإسراء والمعراج والذي يحمل العقل في حالة تفكير وتامل مستمر . ولعل هذه الخاصية هي السبب في قلة وجود أشكال أو رموز شعبية مشخصة حول هذه المناسبة باستثناء شكل البراق الذي استأثر بحيال الفنان الشعبي . ومعجزة الإسراء والمعراج هي كشف

لحب الكون وخرق لوايس الطبيعة والزمان والمكان ودليل قاطع على أن العالم الذي يعيش فيه الإنسان ويصنع لقوانينه إنما هو في النهاية يخضع لإرادة إلهية تسيره كيف تشاء . وهذا المعنى متحد في رحلة الرسول عليه الصلاة والسلام ليلاً من مكة إلى بيت المقدس معطياً البراق ، وفي إمامته جميع الأنبياء والرسل في الصلاة التي أقامها هناك ثم في صعوده إلى السماء السابعة ماراً بالسحوات الست الأولى ومتحدناً مع سكانها من الأنبياء والرسل . وهذا المعنى متحد أيضاً في توقف الملك حريز عد سدة الصلوة ، وتقدم الرسول إلى الحضرة الإلهية ورؤيته ربه عز وجل وتلقبه بفرض الصلوات الخمس ثم رجوعه إلى فراشه في بيته الذي مارال دافنا من أثر نومه عليه

### ٤ - ليلة النصف من شعبان

ويحتفل بهذه المناسبة الدينية ليلة ١٥ شعبان . ويشه الاحتفال بهذه الليلة من الناحية الاجتماعية والشعبية الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج . وترتبط ليلة النصف من شعبان ( أو نصف شعبان ) بالمعتقد الديني بوجود شجرة في السماء تسمى شجرة الحلائق ( شجرة الحلق ) ، وهي شجرة ضخمة كبيرة ذات أفرع غير متناهية العدد وهي دائمة الخضرة . وهذه الشجرة أوراق عددها بعدد الأحياء من الشر وعلى كل ورقة مكتوب اسم شخص معين ومحمل تاريخ حياته وأعماله الصالحة والطالحة . وإذا ذلت ورقة من هذه الأوراق وسقطت فإن ذلك معناه أن الشخص الذي يقترن اسمه بها سوف يموت خلال العام الذي يلي ليلة النصف من شهر شعبان . وطبقاً للمعتقد الديني ترتفع أعمال الإنسان كل عام في هذه الليلة ويظهر فيها الله سبحانه وتعالى . فإذا تاب العبد عن المعاصي واستغفر ربه في هذه الليلة يعفر له . وهذه الليلة تعرف باسم الرامة ويكثر فيها الدعاء والابتهالات إلى الله عز وجل .

### ٥ - عيد الفطر

عيد الفطر من المناسبات الدينية الزاخرة بالعناصر الفلكلورية المميزة للمجتمع المصري . ويمكن القول : أن الاحتفال بعيد الفطر يمس كل جوانب الحياة الاجتماعية في ذلك المجتمع في وحدة واحدة . ويظهر ذلك في اهتمام الأفراد بمظاهر الحياة والابتهاج بها مع عدم إغفالهم ذكرى الموتى وزيارة قبورهم . ويأتي العيد في بداية شهر شوال ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام وهو بذلك يعد تنويجاً لشهر رمضان ، شهر الصوم الحافل بالمأثورات الشعبية والرموز الفلكلورية التي تحتاج لدراسة مستقلة .

ويبدأ الاستعداد للاحتفال بعيد الفطر أو العيد الصغير ، حسب التسمية المألوفة ، في النصف الثاني ( أو الثالث الأخير ) من شهر رمضان ويتمثل ذلك في شراء الملابس الحديدية لأفراد الأسرة وبصفة خاصة الأطفال وصغار السن ، والده في عمل كعك « كحك » العيد بأنواعه المختلفة . وبعد اقتراب يوم العيد تعد النساء الغول السوداني والترمس والحلبة والمكسرات والبلح كل منزل حسب إمكانياته المادية .

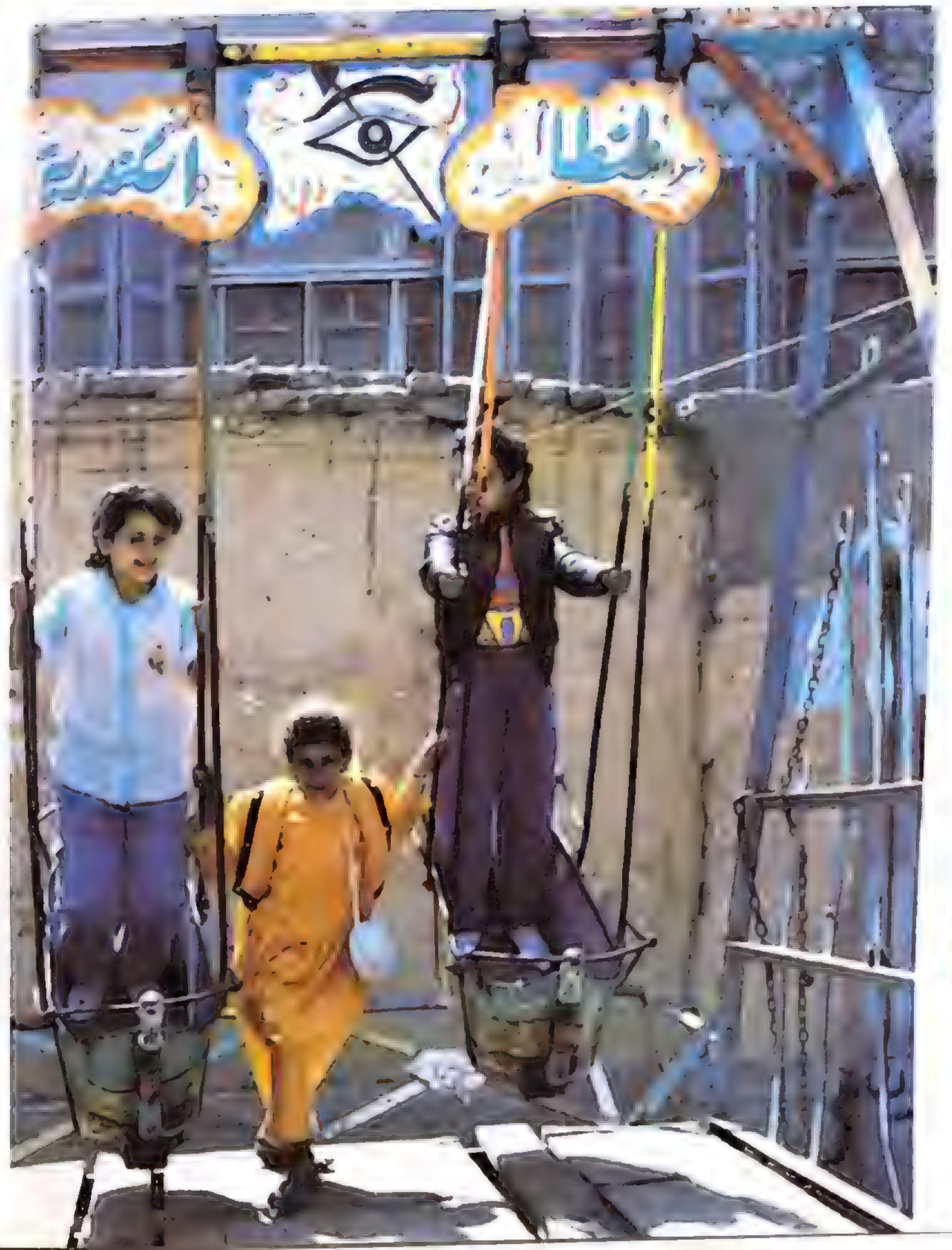




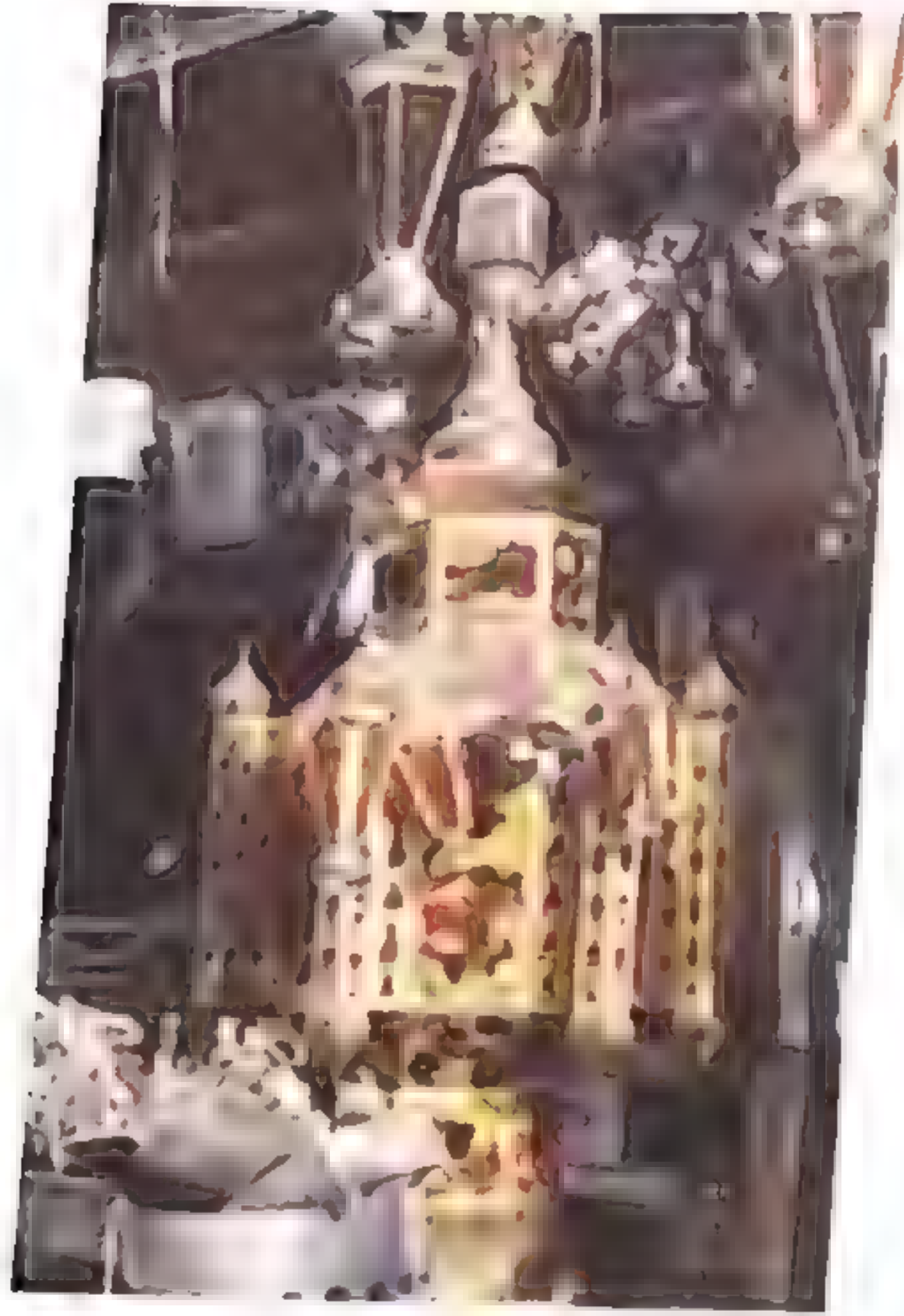
تقام الأسواق للطفل ووسائل الترفيه كما تعلق الرينات



المرايح







فوانس رمضان بأشكالها  
والواهب المحذرة دائما

التحطيب من مدينة الأنصر



وفي القرى وكذلك الأحياء الشعبية في المدن يقدم أهل العروس  
حديث الزواج « موسم » أو « عيدي » وهي عبارة عن مأكولات وأشياء  
عنية تشمل الأرز والسمن والسكر والشاي والبيض والطيور ونحو ذلك  
كما أن الخطيب يقدم هدية عادة ما تكون أئمن من الهدايا الأخرى في  
المناسبات الأخرى . ويتلقى الأطفال وأفراد الأسرة من الجنسين والذين  
لا يعملون من الوالدين والأقارب « العيدي » وهي نقود يصرف بعضها  
ويدخر بعضها . وتقدم الثقافة الشعبية للأطفال وصغار السن وسائل  
الترويح والتسلية من أرجوحة وأراجوز وصندوق الدنيا ( وهو عبارة عن  
صندوق به ثقب يرى من خلاله الفرد صور المشاهير من العاملين  
بالفن ) وتمتلىء الشوارع والحدائق العامة ودور الملاهي بالأطفال في  
ملابسهم الحديثة الزاهية .

ويقدم في أول أيام العيد الطعام المميز للمناسبات الدينية  
والمؤلف من اللحم والخضار وسائر الأطباق الأخرى ، لكن يميل  
البعض في اليوم الثاني والثالث من أيام العيد إلى « الأكلة الشعبية »  
المكونة من السمك أو السردين المملح أو الفسيخ والطعمية  
( الفلفل ) والفول والبصل وهذه الوجبات باستثناء الفول كانت غير  
مرغوب فيها في فترة صيام رمضان . وعندما يحتفل الأفراد بهذه  
الوجبات الشعبية في الحدائق ، فإن الاحتفال يشبه إلى حد كبير احتفال  
شم النسيم والذي لا يميزه عنه إلا غياب البيض الملون .

#### ٦ - عيد الأضحى :

عيد الأضحى هو عيد النحر ويرتبط أساسا بشعائر الحج . ويبدأ  
في ١٠ ذي الحجة ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام . وسوف نعالج هنا  
الاحتفالات المتعلقة بعيد الأضحى ثم تلك المتعلقة بالحج .

يبدأ الاستعداد لعيد الأضحى أو العيد الكبير ، طبقا للتسمية  
الشائعة ، بالنسبة للأفراد أو الأسر القادرة ماديا بعد الانتهاء من الاحتفال  
بعيد الفطر ، والعادة الشعبية المألوفة هي أن يشتري أصحاب السعة  
خروفا أو كبشا يطلق عليه « خروف العيد » ويربطونه بجوار المنزل  
ويلقون برقبة شريطا أو خيطا أبيض أو أحمر أو أخضر اللون كإشارة  
على أنه أعد خصيصا ليوم الذبح أو النحر .

في يوم وقفة عيد الأضحى يغنى الأطفال هذه الأغنية الشعبية :

« بكرة العيد ونميد وندبحوك يا شيخ سيد »  
« ونوديك السلخانة ونسويك في الأروانة »\*

والاحتفالات بعيد الأضحى تشبه احتفالات عيد الفطر مع وجود  
اختلافين الأول يتعلق بالذبيحة ، والثاني يتعلق بكثافة الاحتفال الشعبي  
حيث لا يتسم الاحتفال بعيد الأضحى بكثافة وجدة الاحتفال بعيد  
الفطر . بعد صلاة العيد تذبح الذبيحة أو خروف العيد ويقسم إلى ثلاثة

(\*) الأروانة أو القروانة تعني إناة كبيرا يستخدم في طهي الطعام .

ويبدأ الاحتفال بصلاة العيد . وبعد الصلاة يذهب الرجال إلى  
قبور موتاهم . وغالبا ما يذهبون في جماعات حيث يقرءون فاتحة  
القرآن على أرواح أقاربهم وأصدقائهم الذين وافتهم المنية ثم يعودون  
إلى منازلهم أو يقومون بتبادل الزيارات أو ما يعرف بالمعاينة .

أما بالنسبة للنساء فإتتهن غالبا ما يذهبن لزيارة القبور بعد صلاة  
الفجر وقبل صلاة العيد ، وإن كان البعض يذهبن بعد صلاة العيد .  
وتأخذ النسوة معهن ما يعرف باسم « الرحمة » وهي عبارة عن « قرص »  
أو عيش صغير الحجم مستدير الشكل صنع خصيصا لهذه المناسبة ،  
بالإضافة إلى بعض أنواع من الكعك والفلكة . ويقمن بتوزيع الرحمة  
على الفقراء والمساكين والمقرئين المتواجدين هناك طالبين منهم قراءة  
الفاتحة وبعض آيات من القرآن الكريم على أرواح موتاهم حتى يرقلوا  
في قبورهم في سلام . وفي هذا المضمون يمكن القول : أنه إذا كانت  
الموالد هي احتفالات بذكرى الأولياء والتي تقام بالقرب من أضرحتهم  
أو مقابرهم فإن العيد هو احتفال بذكرى الموتى والترحم عليهم في  
قبورهم . وتراعى النسوة عند زيارتهن المقابر أن يلبسن ملابس  
السوداء كعرف سائد ورمز للحزن على فراق الأحباب . وعند العودة  
للمنزل يستبدلن الملابس السوداء بملابس جديدة زاهية . لكن إذا كان  
هناك أحد الأقارب قد توفي منذ فترة زمنية قصيرة أو في نفس العام  
فإنهن يحتفظن بالملابس السوداء ولا يحتفلن بالعيد بالشكل المألوف  
فلا يقمن بإعداد الكعك أو تقديمه للزائرين .

إن عادة زيارة القبور وإحضار الأطعمة والمأكولات في مناسبات  
الأعياد من العادات المصرية القديمة . ففي مدينة طيبة على سبيل  
المثال كان هناك عيد يسمى عيد الوادي حيث كان الأحياء يقيمون  
احتفالاتهم في منطقة المقابر إحياء لذكرى الموتى . فالإنسان المصري  
لم يستطع أن يحرر نفسه من الشعور بالموت حتى عندما كان يدعور رفاقه  
لأن يستمتعوا بالحياة .

وأهم ما يميز عيد الفطر هو الكعك بحيث يعرف في الأوساط  
الشعبية « بعيد الكحك » . كما أن الكعك ذاته يتميز بخصائص معينة  
تميزه عن سائر الأنواع الأخرى من الكعك ولذلك يسمى « بكحك  
العيد » . والكعك على أنواع وأشكال مختلفة . فهناك الكعك الناعم  
وهناك الكعك الناشف . وبينما يقتصر الكعك الناشف على شكل واحد  
وهو الحلقات يأخذ الكعك الناعم أكثر من شكل . فهو قد يكون على  
شكل حلقات أو شكل حلقة أو دائرة غير مجوفة أو شكل مثلث أو مربع  
صغير . ويحشى الكعك الناعم بالملبن أو البلح ويغشى بطبقة من  
السكر الناعم كما أنه ينقش بنقوش جميلة رقيقة . وبجانب الكعك  
هناك البسكوت والغريبة وهي ذات مذاق جميل يعشقها الكبار  
والصغار . وكل أشكال الكعك والبسكوت والغريبة تصنع بالمنزل  
ولكنها تؤخذ للأقارب خارج المنزل كي تخبز .



أجزاء . حوزة للفقراء ، وحوزة يوزع في شكل هدايا على المعارف والأقارب ، وحوزة يكون من نصيب أصحاب النسيئة . ويذهب النساء إلى المقابر ليدوزنن روحه ، التي لا تختلف عن روحه عند الفطر إلا في غياب الفطرك . ويذهب الرجال أيضا إلى المقابر لفرامة القاصد

والإفطار في يوم عيد الأضحي غالبا ما يتألف من : الفنة ، وهي حارة من حيز مكسر إلى أجزاء صغيرة ويغرق بحرق أو شوربة اللحم بالإضافة إلى سبط النسيئة أو الحروف ( الكند أو الراس أو الأرجل ... الخ ) . وفي الغداء تقدم الأطباق المختلفة مع قطع كبيرة من اللحم بالإضافة إلى : الفنة ، التي توضع عليها طبقة من الأرز . ونتيجة لإقبال الأفراد على الطعام بشهية كبيرة تكثر التمليلات الشعبية الشائعة حيث يوصف العيد بأنه : عيد النسيئة ، أو : عيد الفنة .

ويرتبط عيد الأضحي باحتفالات الحج التي يلجسها الأشخاص الذين طردوا البه على ذلك والذين فازوا بفرقة الحج ولم يحوزهم حائق من الفهم بذلك . وقبل موعد الحج بأسبوعين أو ثلاثة أسابيع يلجس المؤمنون ليلة لأهل الله ، تلجس فيها ذبيحة وحزم الأقارب والجيران والأصدقاء . وغالبا ما يصاحب ذلك المنشدون الذين يذكرون فضائل الحج ويباركون الحاج على رحلته الميمونة . ومن التقاليد والعادات

الشعبية أن تفتح أسرة الحاج علما أو يرفقا صغير الحجم ليحس على سطح المنزل إشارة على أن شخص أو أكثر من الذين ينتمون إلى ذلك المنزل سوف يقومون بكتابة شعيرة الحج . ويطلق المنزل بالمواد الأبيض ويغسل عليه رسوم الكعبة وكش الغداء وطائرة لوسطية ( كبر لوسيلة المواصلات المستعملة ) ويكتب على المنزل بخط كبير عبارة : حج مبرور وكتب معقود ، وعادة ما يرسم شكل جمل ، لارتباطه في ذهن الرجل الشعبي بالصحراء كوسيلة تقليدية استخدمها الساجدون في أداء فريضة الحج . بالإضافة إلى ذلك لا يزال تصور العمل مرتبطا بالحمل وكسوة الكعبة الشريفة التي كانت مصر إلى وقت قريب ترسلها إلى مكة

وفي يوم سفر الحاج ، من القرية إلى القاهرة أو السويس يقوم أهل والأقارب والأصدقاء بتوديعه فيما يشبه زفة العريس التقليدية ، وغالبا ما تكون وسيلة المواصلات ( المأمونة ) هي القطار . وعادة ما يتفق الأفراد الذين سوف يؤدون شعائر الحج على السفر سويا بالقطار في نفس الوقت أو الموعد . ولذلك يكون بمحطة القطار أكثر من حاج ، يلف حول كل واحد منهم مجموعة من الأصدقاء والأقارب الذين جاءوا لتوديعه . ويؤلف الحاج ، من منزله إلى محطة القطار حيث يلف حول الأقارب والجيران والمعارف من الرجال والأطفال أيضا في شكل مجموعة تتبعهم مباشرة مجموعة من النسوة يحملن صنف النخيل ويشدن بعض الأغاني الشعبية المحلية التي تؤدى في مثل هذه المناسبات

وتقول الأغنية :

مع السلامة	عجبال	(عجبال)
باحتجاج	الملاحة (*)	
دي سنة مبروكة	السنة	دي
وعجبال السنة	السلي	جاية

وبعد الانتهاء من فريضة الحج ومجيء الحاج إلى أرض الوطن يقوم باستقبالهم أهل والأقارب والرفاق . ويغني الأفراد من الرجال والنساء الأغاني التي تنم عن الابتهاج بعودة الحاج سالمين . ومن هذه الأغاني :

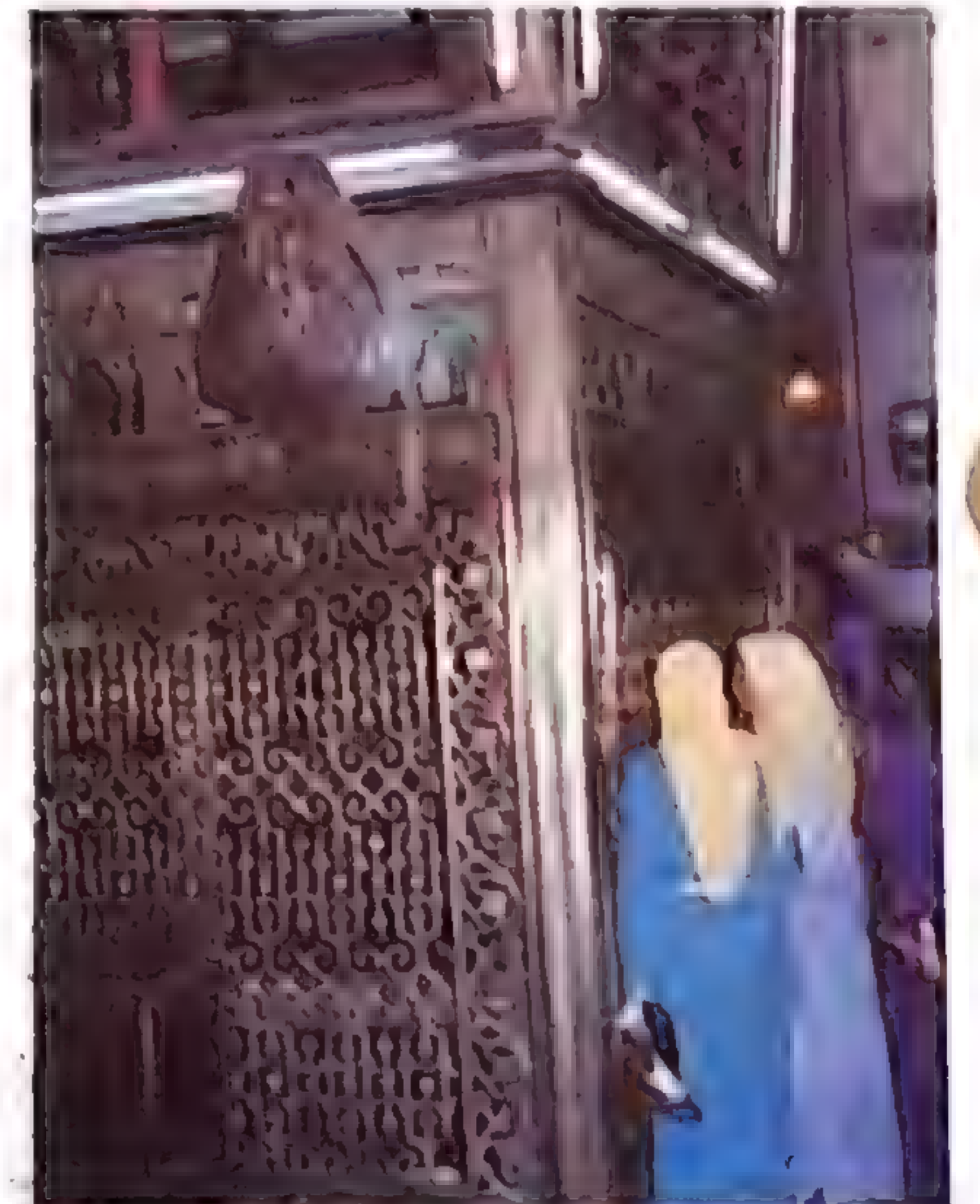
سائلة بالسلامة	راحوا وحجوا وجم بالسلامة
يا بنتهم يا سعدهم	اللى الخير جسا عندهم
يا نهار مبارك	باللى حجوا بفرات ومنى ***

هتونا (\*\*)

★ الملاحة أو الملاحة تعنى اللقاء

★★ هتونا تعنى هتونا

★★★ عرفات بنى جبل عرفات ، ومنى تعنى منى وجسمها من شعائر ومساكن الحج .



## شعائر واحتفالات الزواج

يقدم المختارة مرفت العثماني

لاقتضى ، ثم الرمي بالبوحي المرتقة بالزواج . والممارسات والرموز المحيرة المرتقة ، كانت

ولقد استقينا العادة الأشعرية من قرية البرج وهي إحدى قرى ناعمة لمركز رشيد والتي تقع على بعد ١٠ كم . تقريبا شمال رشيد على شاطئ أن طوبس الراج في هذه القرية تكوينا معتة في محيطه بقرى المصرية الأخرى

الخطبة

أخصه هي خيرة التي تنسج عند الزواج صفة رسية . وهي في الواقع تمثل المرحلة التحضيرية أو لإشائية لتوثيق العلاقات بين أسرتي الزوج والزوجة ، ووضع أسس الحياة الزوجية وهي تعد مرحلة اختبار وتمهيد للزواج ، إذ قد يتظاهر البعض في كبتها بالقرآن الكريم أو الادعاءات الكاذبة صفة عامة ولهذا يسيطر على مشاعر الأفراد في هذه المرحلة السلوك التقديري ، كما تقوم العلاقات على الحذر المتبادل الذي قد يصل إلى درجة التشكك . ولهذا تغفل الحضوة وصحح الطرفان في حل من الارتباط المبني دون أن يترتب على ذلك أية إجراءات شرعية إذا ما تكشف لكلا الطرفين بعض الأمور قد تكون عائقا في استمرار الزواج على نحو مرضي فيما بعد

فالخطبة هي مرحلة إعداد وتمهيد للمرأة للزواج حيث ينقل فيها

سوف نتناول في هذا البحث « شعائر واحتفالات الزواج » : العادات والتقاليد الشعبية الخاصة بالزواج وشعائره واحتفالات الخطبة وما تتضمنه من إجراءات مثل : اختيار الزوج ومواصفاته ووضعه الاجتماعي ثم مظاهر الاحتفال بالخطبة وما يرتبط بها من رموز اجتماعية وثقافية كطريقة الإعلان عنها ، وخاتم الخطبة وارتباطه بالناحية الأيكولوجية : وقراءة الفاتحة وعقد الفراق وما يرتبط بهما من جوانب دينية واجتماعية تتعلق بالإشهار وبذلك يصبح لهذا العقد الشكل والجزاء الديني والقانوني

بالإضافة إلى وصف مظاهر الاحتفال في ليلة الحناء والزفاف والعادات الغذائية المرتبطة بتلك الاحتفالات والرموز والعوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج كالمهر وهدايا العريس للعروسة والقوط وهدايا الزواج . ونعطي الإقامة أو السكنى والذي يرتبط بطبيعة النشاط





المعلومات والمعرفة بصورة جادة والتي تؤهلها بدورها للانتماء في المرحلة الجديدة « الزواج » . ويشترك كل من يهمه الأمر في تحقيق الالتزامات والترتيبات المتبادلة تمهيدا للدخول في مرحلة جديدة .

ويحرص الشاب الذي ينوي الدخول في مرحلة الخطوبة على أن يكون جادا في عمله الذي يدر عليه الرزق ، حتى يكون موضع قبول من قبل أهل العروس أولا وحتى يستطيع أن يساهم مع والده في دفع المهر ، أو بناء السكن المجاور لسكنى والده ، وتوفير متطلبات المواسم لعروسه . كذلك يحرص أن يقلل من قضاء سهراته على المقاهي ، والأيرقص في الأفراح لمجاملة الأصدقاء ، وهم غالبا ما يرددون المثل الشعبي القائل : « من رقص نقص ، وذلك حتى تزداد مكانته عند عائلة العروس كما تزداد مكانته عند الرجال .

أما بالنسبة للفتاة التي يبدأ الخطاب في التقدم إليها فتحرص والدتها على تلقينها كل الأمور المنزلية التي لم تكن قد اضمطلعت بها ، وقد ينظر إليها الوالدان على اعتبار أنها أصبحت خيفة في منزلهم ، ومن ثم تحيل الأم ألا تنقل عليها بالأعباء المنزلية . على أن هذا لا يعنى إعفاء البنت من واجباتها الأسرية تظل تخرج إلى الحقل مع أولاد عمها وجاراتها ، بل وتقوم أيضا بكل واجباتها وأعبائها الاجتماعية تجاه أسرته . كما تجتمع مع نظيراتها للاشتراك في عملية الخبز .

وتبدأ الخطبة بمرحلة تمهيدية تظهر بداية في الاختيار الزواجي . وتقوم فكرة الاختيار الزواجي على سؤالين من الذي يختار ، ومن الذي يقع عليه الاختيار ويقع عبء الاختيار الزواجي في المجتمع القروي على عاتق الوالدين حيث أن كل العائلات يعرف بعضها البعض ، وهم يرتبطون إما بروابط الجوار أو النسب والمصاهرة ، كما أن الحارات يتزاورن للمساعدة في عملية المعجن وصنع السلال من سعف النخيل . وإذا أصر الأهل على الاختيار يخضع الفتى لرغبة والديه ، خاصة من يحتمن مهنة الأب وهي الزراعة . ولكن هذا لا ينفي أن يمر الفتى عن رغبته في الزواج من فتاة يعينها وغالبا ما يصارح الابن والدته أو شقيقته الكبرى في هذا الأمر ومما لا شك فيه أن الاستقلال الاقتصادي عن الأب ، وامتهان الابن مهنة أخرى غير الزراعة مثل قيادة السيارات أو التجارة أو العمل في البلاد العربية يتيح للفتى فرصة أكبر في اختيار زوجته .

وفي حالة إصرار الأهل على رفض اختيار الابن ، فإن الابن يرضخ لرغبة أهله في كثير من الأحيان .

#### دوافع الاختيار :

وتختلف الدوافع في الاختيار باختلاف الاتجاهات الفردية ، فالبعض يؤثر المال والجاه ، والبعض يؤثر الحسب والنسب ، وآخرون يؤثرون الثقافة والعلم والأخلاق ومنهم من يقنع بالمركز الاجتماعي ، وآخرون يطمعون الجمال وحدانة السن في المقام الأول .

وتحرص العائلات الثرية في المجتمع القروي على تزويج أولادهم من عائلات متكافئة معهم في الثروة والمكانة الاقتصادية فالاعتبارات الاقتصادية اعتبارات مهمة في الاختيار الزواجي .

أما عن الصفات التي يجب أن تتم بها العروس في قرية البرج لتؤهلها للزواج فهي إتقان أعمال البيت بمهارة مثل المعجن والطهي وتصفير سعف النخيل لصنع السلال ، وإحضار المياه إلى المنزل . كذلك القدرة على الإشراف على الأرض وتوجيه العاملين فيها في حالة غياب رب العائلة لطروف طارئة وهو أمر قليل الحدوث . كذلك من الممكن أن تقوم بالمساعدة في بعض الأعمال الزراعية كأن تقوم بتعبئة الخضر والفاكهة في الأكفاس ، أورى الأرض ، أورش المواد الكيميائية . أي أن الفتاة ينبغي عليها أن تكون قادرة على القيام بالأعباء المنزلية والزراعية . وفي حالة خروجها للأرض تخرج محتشمة حتى لا تلفت إليها الأنظار .

كما ينبغي أن تكون الفتاة من أصل عائلي طيب ولا يكون أهلها مباينين إلى النزاع وهذا الأمر يكون معروفا في القرية ، لأن جميع العائلات تعرف بعضها البعض ، وكذلك الفتيات معروفات لوالدات الفتيان .

كما يجب أن تكون والد الفتاة معروفة بأنها قليلة الاختلاط بالأسر وعادته الطيب ومهارة ، لأن الفتاة تكتسب خصال أمها . وينبغي أن تكون الفتاة مدبرة وأمينة على مال زوجها ، وأن تتمتع ببعض الصفات الفيزيائية كالميل إلى البدانة والجمال وهم يرددون المثل الشعبي القائل : « خد الجميل واقعد اباله ، إن جعت كل من جماله » .

أما عن الصفات العامة التي يجب أن تتوفر في العريس فهي تشمل الأصل الطيب والأخلاق الحميدة ولا يكون ميالا إلى النزاع مع جيرانه وهذه الصفات ينبغي أن تسحب كذلك على والدته وشقيقاتها لأن العروس سوف تتعامل معهم في المستقبل . ومن الصفات المطلوبة كذلك في الرجل ، أن يكون رزينا هادئا ودوديا في عمله .

#### السن المناسب للخطبة .

الزواج المبكر بالنسبة للإناث أمر شائع في الريف . فمن عادة أهل الريف أن يزوجوا بناتهم في سن مبكرة وهي سن السادسة عشرة وفي بعض الأحيان تخطب البنت منذ سن الرابعة عشرة ، ويرتبط سن الخطبة بالتغيرات الفسيولوجية التي تطرأ على جسد الفتاة بعد البلوغ .

والغرض من الخطبة والزواج المبكر هو حفظ شرفها ، وحتى تستطيع إنجاب عدد كبير من الأولاد وليكبر أولادها معها . وقد تتزوج الفتاة في القرية قبل أن تصل إلى السن القانونية وفي هذه الحالة ينسج استخراج شهادة تسنين حتى تتم الزيجة على نحو قانوني .

أما الفتى فقد يخطب في سن العشرين وهذا يتوقف إلى حد كبير على الإمكانيات المادية المتوفرة له للوفاء بالتزامات الخطبة والزواج ، كذلك بعد الانتهاء من أداء الخدمة العسكرية .

يشتر في القرية المصرية نمط الزواج الداخلي بين أبناء العمومة أو الخؤولة أي بين العائلات من أصحاب الأراضي وذلك حفاظا على الأراضي من ناحية ، وضمان نفاء أصولهم من ناحية أخرى وهؤلاء يرددون المثل الشعبي القائل : « سكية الأقارب باردة تجز بس ما تقطعش ويعملون بفحواه » . على أن هناك من يعيل إلى الزواج الخارجي أي الزواج من خارج العائلة أو في نطاق القرية . وهؤلاء يرددون المثل القائل : « دخان القريب يعنى ، الأقارب عقارب » لافتقارهم بفحواه كذلك .

وتبدأ شعائر الخطبة أو مراسم الاحتفال بالخطبة بقراءة الفاتحة . وتبدأ المراسم على النحو التالي يتوجه العريس مع والده وأخيه الأكبر وأحد الأعمام وأحد الأخوال والدته وشقيقته الكبرى إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة . ويحرص أهل العريس على أن يحملوا معهم أكياس الفاكهة والحلوى لأهل العروس وعندما تظهر العروس حاملة صينية الشربات لأهل العريس يقوم العريس ووالده وعضوان بعض النقود في الصينية كهدية للعروس تعبيرا رمزيا عن إعجاب العريس بالعروس ، ثم إعجاب الأب بها وترجيح بها بوصفها عضوا جديدا داخل العائلة . ثم تجلس الفتاة في مكان مستقل عن مجلس الرجال ، بينما يجلس الرجال معا ويقومون بقراءة الفاتحة وتحديد قيمة المهر والشبكة ونوعيتها والموعد المبدئي لإتمام الزفاف . وهم يحرصون على أن تكون تلك الحلة حسب تعبيرهم « قعدة رجالة » وتحرص عائلة العروس على تقديم طعام المشاء لأهل العريس خاصة إذا كانوا قادمين من قرية من القرى المجاورة .

وتعكس احتفالات الخطبة مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي . وأولى مظاهر هذا الاحتفال بتوجيه ( كل طرف ) الدعوة إلى الأقارب والأصدقاء والجيران لحضور حفل الخطوبة .

ويتكفل العريس بإقامة بعض الزينات ومكبرات الصوت على منزل ومزمل العروس لإعلان النهائي والقوط وفي يوم الخطبة يتوجه العريس بصحبة بعض أصدقائه وأفراد أسرته وأقاربه العاصين وكبار العائلة سنا ومكانة إلى منزل العروس بعد صلاة الجمعة أو بعد ظهر الخميس . وبعد أن تقوم والدته العريس أو شقيقته بعرض الشبكة على الحاضرين ويقوم هو بإلباسها لها أو تتولى والدته ذلك .

وفي هذا اليوم تحضر الماشطة إلى منزل العروس حيث تقوم للمرة الأولى بتزيين وجهها وإزالة الشعر الزائد وترجيح الحواجب وبعد هذا الإجراء تعبيرا رمزيا عن بدء دخولها المرحلة النسائية .

ويلتزم العريس بتقديم ملحقات أخرى مع الشبكة تتمثل في ثوب الخطبة والحذاء وحقيبة اليد . وقد يشتري العريس هذه الأشياء ويرسلها إلى عروسه مع شقيقته أو والدته .

#### خاتم الخطبة والشبكة .

ترمز دبلة الخطبة أو خاتم الخطبة إلى المكانة الجديدة لصاحبهما وكلما زادت قيمتها أظهر هذا مدى التوفيق الذي حانبت الفتاة وأسرته في الاختيار لعريسها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا يظهر قيمتها التي جعلتها تستحوذ على قلب رجل قادر .

وتباين قيمة الشبكة حسب المستوى الاقتصادي لأسرة العريس فهي قد تتراوح ما بين طقم من الحلوى الذهبية ( غويشة - سلسال - حاتم - حلق ) أو زوجين من الأساور أو قد تقتصر على دبلة وساعة لدوى الدخل المحدود .

ويقوم والد العريس ووالدته بشراء الشبكة وفي بعض الأحيان تصاحبهم والدته العروس . ويحرص والد العريس على إحضار قيمة بقيمة الشبكة وتقديمها لعائلة العروس .

ولا يحرص الفلاحون والفلاحات بصفة عامة على ارتداء الدبلة لأن طبيعة العمل الزراعي وأدواته كالفأس والحقنة ومكينات الري أو العمل بصناعة الأكفاس وكذلك العمل المنزلي من خبز وعجن . الخ يجعلها تسبب الألم لمرتديها في أصابعهم ولهذا فإن العروس والعريس يرتديان الدبل في فترة الخطوبة فقط فإذا ماتزوجن يخلعنهما ، بل قد يعنها إذا ما احتاجا إلى نقود .

#### عقد القران

تبدأ الحياة الزوجية رسميا بعقد القران . ويفضل سكان المجتمع القروي أن يتم عقد القران قبل الدخول بالزوجة بفترة وجيزة تتراوح ما بين أسبوع أو شهرين ، وذلك حتى لا تكون هناك شروط أو قيود يفرضها العريس على زوجته وهي في منزل والديها ، وحتى تستطيع أن تقوم بكل التزاماتها وأعبائها : الاجتماعية والاقتصادية تجاه أسرته .

ومن ثم نرى أن العادات تلعب دورا مهما في الضبط الاجتماعي

وغالبا ما تتم شعائر عقد القران في منزل العروس وقد يصاحبه احتفال بسيط كاحتفال الخطبة الذي سبق أن وصفناه ، أو احتفال أكبر كاحتفال الزواج الذي سوف نعرض له .

وتبدو مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي في حرص رجال العائلة على حضور هذه المناسبة خاصة الأعمام والأخوال وأولاد الأعمام لكل من الطرفين كتعبير عن العزوة . ويكون شاهدا العقد أحدهما من أهل العريس والآخر أهل العروس وترتدى العروس في هذه



المناسبة في الغالب فستان الخطبة أو فستانا مناسبا آخر . وغالبا ما تظل العروس مع السيدات من أفراد الأسرة في حجرة أخرى حيث يقوم وكيها بكل إجراءات العقد . ولا يحصل المأذون على أية نقود أو هدايا بخلاف المبلغ المتفق عليه لكثافة العقد . لأنه يحصل على نسبة من المال على كل عقد يقوم بكتابته . وإن كان في بعض الأحيان قد يدعى إلى الغداء أو العشاء كما تقدم له بعض الحلوى . وبعد الانتهاء من كتابة العقد يوزع الشربات والحلوى على الحاضرين .

### احتفالات الزواج :

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج في المجتمع القروي في الليلة التي تسبق الزفاف وتعرف « ليلة الحناء » . ويبدأ الاحتفال منذ الصباح حيث يقام سراقق وزينات أمام منزل العريس وتعلو مكبرات الصوت بالأغاني . ويجتمع أصحاب العريس عنده في بيته عقب صلاة العشاء ، بينما تقوم والدته أو أي سيدة كبيرة في السن بإعداد الحناء ووضع الشموع المضادة معها . ويقوم أصدقاء العريس وأقاربه من نفس المرحلة العمرية بالرقص والغناء إلى ساعة متأخرة من الليل . وفي أثناء الاحتفال يقدم الطعام والمرطبات للحاضرين ويحرص الأقارب والأصدقاء على البقاء في منزل والد العريس ، مما يعكس مدى التضامن العائلي . كما تجتمع سيدات الأسرة في إعداد الأطعمة للقاءمين .

وتحرص الأم الرقيقة أو الجدة في هذه الليلة على القيام بإعداد عجينة « الحلاوة » التي تستخدم لإزالة الشعر الزائد عند العروس وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أي سيدة كبيرة في السن بإزالة شعر الإبط والعانة . كما تحضر « الماشطة » لإعداد الحناء ، ومساعدة العروس وتلقيها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة وكيفية التطهر بعد حدوث الاتصال الجنسي وتنصحها بعدم الخوف أو الإحراج حتى تتم هذه العملية بسهولة وتحرس العروس في المجتمع القروي على أن ترتدى في ليلة الحناء أقدم ملابسها . والمقصود بهذه الاحتفالات « ليلة الحناء » كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية إعلان انتهاء حياة الوحدة والعزوبة والتحول إلى الحياة الزوجية الحديثة .

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج منذ صباح اليوم التالي حيث تأخذ والد العريس في استقبال المهتين القادمين للتهنئة وتقديم القوط . وتبدو مظاهر التضامن العائلي في قيام العمات والخالات بطهي الخضف وملء المياه وتقديم الطعام للحاضرين « حيث تنص دعاوى الزواج على التأكيد على الحضور ظهرا لتناول الغداء ومساء لحضور الحفل أما الفتيات الصغيرات فيجمن في ردهة المنزل للغناء والرقص . كذلك يجتمع الرجال في « الصبة » المقامة خارج المنزل لتهنئة العريس ووالده ، وتقديم القوط لمن خلال مكبرات الصوت .

ويحرص العريس على أن يرتدى ملابس في منزل أحد أصدقاء أو أبناء أخواله الذين يقيمون في وحدة سكنية تبعد عن مسكن عائلته العريس ويحرص هذا الصديق على دعوة العريس « لتناول طعام الغدا » كما يحضر الحلاق « المزين » إلى العريس في بيت صديقه ليقوم بعملية الحلاقة والاستحمام وبعدها يرتدى العريس ملابس استعداد للزفة أما عن مظاهر الاحتفال في منزل العروس . فنجتمع النسوة من قريباتها مع الأم لإعداد الأطعمة للقاءمين للتهنئة ، وتحضر الماشطة إلى العروس عصراً لتقوم بتزيينها . وتحرس شقيقة العريس الكبرى أو عمتها على التوجه إلى منزل العروس لاستقبال العريس . وعند حضوره يقوم بتحية الحاضرين ويصطحب العروس وكل أفراد أسرتها حيث تكون بانتظارهم فرقة من الطبول البلدية للغناء والرقص أمامهم ، وإذا كان منزل العروس على مقربة من منزل العريس فإنهم يذهبون سائرين على الأقدام تتقدمهم الزفة . أما إذا كانت المسافة بعيدة فيستقلون العربات كما يتم استئجار فرقة من المطربين في كثير من الأحيان لإحياء الحفل . وقرب انتهاء الحفل يصعد العريس مع عروسة إلى منزلها حيث يتركها وينزل ليلقى مع أصدقاء لفترة لا تزيد عن ثلث الساعة ليتلقى منهم القوط والتهنئة .

### ازدواجية العادات :

تعكس العادات والتقاليد الخاصة بالزواج في المجتمع القروي نوعاً من الإزدواجية نتيجة للإلتصاف بين الريف والحضر . فالجديد في الثقافة قد يأتي من الداخل أي ( داخل الثقافة ) أو من خارجها . وهناك ثلاثة مصادر كبرى للثقافة وهي الاختراع والانتشار والاستعارة . وكقاعدة عامة تتغير الثقافة عن طريق تجمع العناصر أو المكونات في تشكيلات جديدة وفي بعض الأحيان تسقط بعض العناصر القديمة في أثناء عمليات التغير ولكن الغالب أن تستمر العناصر القديمة وتعيش جنباً إلى جنب مع العناصر الجديدة .

وتجلى هذه الثنائية أو الازدواجية في المجتمع القروي في طقس الحناء على سبيل المثال ، فهناك حرص على أن تتم تحية أيدي الصغار لأن الحناء حسب اعتقادهم تسددهم وتبهمهم . ويرفض الكثير من العرسان تحية أيديهم مبررين ذلك بأنهم ليسوا فلاحين متخلفين ولكنهم تحضروا في بعض الحالات يكتفى بتحية كمي الرجلين حيث لا تبدو الحنة جليلة للبيان .

أما بالنسبة للعروس : فتقوم الماشطة بنقش مقدمة قدمي العروس ويديها بالحناء برسومات بتعريض يديها وأرجلها لهواء المروحة الكهربائية أو للهواء الطلق حتى تجف . ويسمى هذا النوع من النقش ( نقش التيات والنبات ، وهم يتفاءلون به لاعتقادهم أنه يجعل العروس تنجب الأولاد والبنات . وفي بعض الأحيان يكتفى بوضع نقطة من الحناء في

كف العروس على سبيل التناول لأنهم يرون أنه لا داعي لمسيرة العادة القديمة في ملء اليد والقدمين بالحناء .

أما النمط الأحدث من أنماط التزيين ، فيتمثل في استخدام الماشطة لطلاء الأظافر للعروس على أن تقصر « التحية » على الصغار .

كذلك تبدو تلك الثنائية فيما يتعلق بملابس العريس حيث يفضل الكثيرون حالياً ارتداء البدلة في مناسبة الزفاف بينما يتمسك البعض بارتداء الجلباب .

وتبدو تلك الثنائية أيضاً فيما يتعلق بنمط الزفة أما الأول فهو الزفة البلدية التي يقوم بها أصدقاء العريس بمصاحبة الطبول البلدية ، ثم يتوجه الجميع بعد ذلك إلى منزل العروس ليصطحبها العريس إلى منزل أسرته حيث يقام الحفل الأكثر تحضراً .

وأما النمط الثاني فهو النمط التقليدي ويسمى بالدورة وفيه يسير العريس وبجانبه اثنان من الشباب يحمل كل منهما باقة من الورد بينما يأخذ الشبان الملتفون حول العريس في الرقص على نغمات الطبول البلدية ويسير خلف العريس أحد الأصدقاء حاملاً كرسيًا ليجلس عليه العريس للراحة من السير من حين لآخر . وفي بعض الحالات يقوم اثنان من الحاضرين بممارسة بعض الألعاب الشعبية كالتحطيب وإذا مر موكب العريس على مقهى حرص صاحبها على تقديم المشروب للجميع ، كذلك يسير في الزفة أيضاً أحد الأشخاص يحمل حقبة بها دفتر فيه قيمة القوط المقدمة إلى العريس ، وتستمر الدورة قرابة الساعتين إلى أن يصل العريس منزل عروسة .

### الأطعمة ودلالاتها الرمزية :

تحرص معظم العائلات يوم الزفاف على نحر ذبيحة وتنح بعض العائلات الثرية أكثر من ذبيحة ( أكثر من عجل ، أو بعض الخراف ) ويتم استئجار طاهي ، لكي يقوم بالشواء وتقديم العشاء والغداء للقاءمين للتهنئة ليلة الحناء ويوم الزواج ، بينما تقوم سيدات المنزل : ( والدته العريس ، شقيقاتها ، العمات ، بنات الخالات والعمات ) بالمساعدة في تجهيز الخضروات لكي تقدم مع اللحم .

كذلك تحرص والدته العروس على إعداد عشاء العروس ويعرف باسم ( يرام الاتفاق أو الوفاق ) وهو يتكون في الغالب من الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلق البلدي . والأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . وهم يعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعني أن العريس قد ارتاح لعروسته وقام بفض بكارتها ومن هنا كان الحرص على أن تكون تلك الأطعمة دسمة . ويرسل العشاء مع إحدى الفتيات الصغيرات في صينية أثناء الزفة .

كذلك يعد الكمك ويوصل إلى العروس يوم الصبحية أو يوم

السوع مع والدتها وشقيقاتها ويحرص أهل العريس على دعوتهم « لتناول الغداء مع اللحم المشوي أو الدواجن بالإضافة إلى الخضف .

كما تحرص الحماة على إعداد طعام الإفطار ( نظور الصحة ) للعروسين خاصة إذا كانت مقبلة في نفس الوحدة السكنية . وغالبا ما يتكون من العسل الأبيض والفطائر والزبد والحن وفي بعض الأحيان تضاف إلى الصينية بعض الطيور أو الدواجن أو اللحم

### العوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج :

من الرموز الاقتصادية المرتبطة بالزواج عملية دفع المهر ويطلق عليه مصطلح ثمن العروس Bride Price وهو يشير إلى السلع والهدايا والنفود التي يقدمها أقارب العريس وإلى أقارب العروس بعتن المهر صورة من الصور الشائعة لتبادل الثروة

وأنسب الأوقات لدفع المهر في المجتمع القروي أشهر مستمر أكتوبر ، نوفمبر . وهي أشهر مواسم الحصاد عندما يتوفر المال ينطبع العرسان إصلاح بيتهم وإتمام زيجاتهم . ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الأثاث حسب عدد الحجرات الموجودة في منزل الزوج أو في منزل عائلته وتعد حجرة النوم جزءاً أساسياً من مكونات الجهاز بالإضافة إلى حجرة سفرة أو صالون إذا كان المنزل متسع من الحجرات بالإضافة إلى بقية أدوات الجهاز وتسمى التواعم والمقصود بها أواني وصواني الألومنيوم وأدوات التحديق والصيني ، كما يحرص الأب على شراء بعض الحلوى الذهبية لإتيته

ويعد المهر مساهمة من العريس مع والد العروس في تكاليف الزيجة من ناحية ، وتعويضاً لأهل الفتاة عن الخدمات والأعباء الاجتماعية التي كانت تناط بها في مرحلة الطفولة والمراهقة . ويقوم والد العريس وفي بعض الأحيان أعضاء قرابته العاصيون بمساعدته في تكوين المهر . والغالب أن يتحمل الأب دفع المهر فيتوجه إلى منزل والد العروس بصحبه أكبر أبنائه وأحد أشقائه ومقدمات المهر لولي أمرها وطالباً لتحديد موعد الزواج ويحرص أهل العروس على تواجد الأشقاء الذكور والأخوال والأعمام بهذه المناسبة تعبيراً عن مظاهر التضامن العائلي .

بالإضافة إلى المهر يوجد في كل القرية ما يعرف باسم الشروط أو الشرطية أو عشاء العروس أو التمهيك . وهي عبارة عن بعض الالتزامات المادية أو العينية التي يفرضها والد العروس على العريس حينما يحضر هو وأفراد أسرته لتحديد موعد الزواج . والغرض منها هو استكمال بعض الأشياء الخاصة بالزواج . وقد تتخذ الشروط صورة ثمن فستان الزواج للعروس أو ثمن خشب السائر أو أجر التنجيد ونقل الأثاث . ويظهر في أثناء تحديد قيمة الشروط أيضاً مبدأ المساومة ويتدخل الحاضرون لإقناع والد العروس بتخفيف المبلغ . وقد تؤدي المبالغة فيها إلى عدم إتمام الزيجة .



كذلك يظهر الجانب الاقتصادي أيضا في صورة الهدايا التي يقدمها العريس إلى عروسه في المواسم والأعياد ( رجب - شعبان - رمضان - مولد النبي ، العيدين ) بالإضافة إلى الهدايا التي تقدم عقب الحصاد ( البلح ، الحضر ، الفاكهة ) وتنوع الهدايا بين هدايا شخصية كالحلى الذهبية والأقمشة والنقود ، والهدايا الخاصة بالمنزل كما يحرص العريس على أن يقدم لعروسه عروس المولد التقليدية حيث يتوجه إليها في هذه المناسبة مع والدته أو شقيقته الكبرى ، وتم دعوتهم لتناول العشاء . وقد تصل قيمة الهدية لأكثر من مائة جنيه . وكلما زادت قيمة الهدية كانت إنعكاساً لمدى كرم العريس ومكانته الاجتماعية وإعجابه بالعروس . وتلك هي الوظيفة الظاهرة ، أما الوظيفة الكامنة فهي إستعداد العريس للإنفاق على زوجته في المستقبل .

وبعد النقود وهو النقود التي تقدم للعروسين في مناسبات الخطبة والزواج نوعاً من الهدايا الملزمة التي تفرض على من يقبلها أن يقوم بردها إلى من دفعها . ويكون المقابل ما يساويها في القيمة نقداً أو عيناً فإذا تراخى مستقبل النقود في ردها عد وجود مناسبة لذلك قبول بازدياد من المجتمع ، الأمر الذي يضعف مركزه الاجتماعي .

وتقدم النقود إلى والدته العروس أو العريس في مناسبات الخطبة أو عقد القران من أشقاء الأم وزوجات الأعمام والجارات . كذلك تقدم لهم يوم التيجيد ويوم الحناء وصباح يوم الاحتفال بالزواج حيث تحضر السيدات للتهنئة وتقديم النقود ، فيقدم لهن الغذاء أو خبز باللحم المشوى . وإذا امتنع عن تناول الطعام ، ففي هذه الحالة سيحملنه معهن إلى البيت وتقوم إحدى الفتيات المقربات من صاحبة المنزل والموتوق فيها بتدوين النقود في دفتر خاص بصاحبه لأنهم يعتبرونه نوعاً من الدين الذي يجب أن يرد .

كذلك تقدم النقود للعروس من أقاربها العاصيين وأخوالها بعد إرتدائها للشبكة ، أو بعد عقد القران ، وفي يوم الصبحه ، ويوم السبع ومن قرياتها اللاتي يحضرن لتهنئتها ، ومن أشقاء زوجها وأعمامه ويتحتم على العروس أن تقدم بعض الهدايا لمن قدم لها النقود ، فقد توزع مباديل على الرجال وإشارات ( شرخات ) أو زجاجات عطر على السيدات ويكون هذا بمثابة التعبير الرمزي عن قيامهم بواجب تقديم النقود .

ويقدم النقود كذلك إلى والد العريس في مناسبة الاحتفال بخطبة ابنه وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف فيقوم المهثون من الأقارب والحيوان بتقديم يوم الزفاف من الضحى إلى مساء نفس اليوم . ثم يتوجهون بعد ذلك إلى منزل والد العريس حيث يقسم المنزل إلى قسمين قسم للرجال وآخر للسيدات ، أو إلى الرادق الحقام أمام المنزل حيث يقدم الطعام للرجال كذلك يجلس بحوار والد

العريس أحد المقربين ، ليقوم بتقديم قيمة النقود كما يقدم النقود إلى العريس في مناسبة خطبته وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف من أصدقائه وأقاربه . ويقوم أحد الأصدقاء أو أحد أبناء العمومة بتسجيل قيمة النقود . كما يعلن عن تقديم النقود باسم العريس في الميكروفون المقام أمام المنزل ، ويقدم له أيضا أثناء الزفة ، كذلك يقدم له من أصدقائه حينما يذهب لارتداء ملابس العرس عند أحدهم ، وفي أثناء قيام الحلاق بقص شعره . وبعد انتهاء حفل الزواج ، ويوم الصبحه والسبع .

بالإضافة إلى النقود يوجد نوع آخر من الهدايا الاقتصادية وهي هدايا الزواج وتشكل نظاماً اجتماعياً معمولاً به ومستقراً ومحدداً . هذا النوع لا تحكمه فكرة الرد بالمثل بل يحتكم إلى وجود التزام المساعدة وتحدد المساعدة وفقاً لمكانة مقدم الهدية وتبعاً لثروته .

ويتمثل هذا النوع في النقود الذي يقدمه الأخ لأخته في مناسبة زواج أولادها . وفي الهدايا العينية التي تقدم للعريس ولأسرته من الأقارب العاصيين والحيوان ( وهي عبارة عن أجولة من البطاطس ، والأرز والسكر والشاي وزجاجات الشربات ) .

يعد العريس في المجتمع القروى المسئول عن توفير مسكن الزوجية للعروس . وكثيراً ما يكون مكان الإقامة في نفس منزل أسرته ، حيث يوفر له حجرة أو حجرة داخل المنزل ، أو قد يتم بناء طابق جديد له في نفس البيت . أو في أرض مقابلة ، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة المتدنية وهو النمط المفضل في المجتمعات الريفية .

وقد تضم الوحدة السكنية بعض الأبناء الذين لا يعملون بالزراعة وتظل العائلة مساندة لهم في أمورهم المعاشية والاقتصادية إلى أن يشند ساعدتهم . وهذا يعكس بالتالي مدى التضامن العائلي الموجود في المجتمعات الريفية .

ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الجهاز بما يتناسب مع قيمة المهر المقدم له ، مما يتناسب مع مكانته الاجتماعية ، وبما يمشى أيضاً مع عدد الحشرات التي تقدم للعريس لكي يفرشها .

وفي حالة إقامة العروس في بيت عائلة زوجها تحرص العروس - تجنباً للخلاف مع أسرة الزوج - على المساهمة في الأعمال المنزلية منذ اليوم التالي للزفاف فهي تخرج من حجرة نوم يوم « الصبحه » وتسلم على أهل المنزل في محاولة لكسب ود أفراد الأسرة ، كما تقوم ببعض الأعمال البسيطة كتقديم الطعام لزوجها ، وتقديم الطعام للضيوف من الأقارب العاصيين لزوجها والحاضرين لتقديم النقود والتهنئة . أما مساهمتها الفعلية في الطهي والغسيل والعجن والخبز وتنظيف حظيرة الماشية وخدمة أهل المنزل وغيرها من الأمور المنزلية فتبدأ من بعد « السبع » ولكن هناك بعض الأعمال التي تقتضى منها ألا تقوم بها أمام الغرباء كنشر الغسيل أو إحضار الماء من الترع أو من الصنبور العام

إلا بعد مرور أربعين يوماً على زواجها حتى تكون قد تجاوزت الأخطار المتعلقة بالمشاركة .

والعروس لا تخرج في هذا المجتمع إلا في حالات قليلة وهي لا تزور منزل والدها إلا بعد مرور تسعة أشهر على الزواج . وإذا ما اضطرتها الظروف للخروج لمساعدة زوجها في الحقل نتيجة لسفره أو لعدم وجود أشقاء له أو نتيجة لانخفاض المستوى الاقتصادي للأسرة ، ففي هذه الحالة لا بد أن يكون قد مر عام أو عام ونصف على زواجها ، وذلك خوفاً من تعرضها للنقد الاجتماعي .

### الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج :

إذا كانت الوظيفة الأساسية المرتبطة بالزواج هي حفظ النوع واستمراره ، فإن هذه الوظيفة تظهر من خلال طقوس واحتفالات الزواج حيث تهدف تلك الطقوس إلى جعل الزواج مشعراً ، وإبعاد الأخطار المرتبطة بالإنصال الجنسي وفرض البكارة . وبالتالي إثبات علوية الفتاة .

والانجاء إلى العفة والطهارة ينتشر في العديد من الثقافات وهو يرتبط بالثدين إلى حد بعيد كما هو الحال في الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود .

وتعد عذرية الفتاة شرطاً أو صفة من الصفات التي يجب أن تتوفر في الفتاة ولعل هذه القيمة هي التي تدفع العريس إلى ضرورة القيام بفرض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أي طرف من العائلتين وذلك لإثبات رجولته من ناحية ، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية ثانية ، ويجب على العروس أن تحتفظ بالغوطة أو الشاشة وبها آثار دم البكارة لأنه شرفها الذي يجب أن تحتفظ به ، ولأن تلك الشاشة قد تستخدم في بعض الأغراض العلاجية حيث تستحم العروس بمائها لمدة ثلاث أسابيع متتالية يوم الجمعة إذا ما تعرضت لأخطار المشاركة .

وقد يتم الاحتفاظ بها لبعد إنجاب الطفل الأول وفي بعض الأحيان تحتفظ العروس بها طوال حياتها فقد يحدث ألا توفى في حياتها الزوجية ومن ثم يرغب زوجها الجديد في التأكد من شرفها وحسن سلوكها .

وتحرص والدته العروس على أن تحضر إليها صباح اليوم التالي للزفاف « الصبحه » حاملة معها بعض الهدايا العينية كالسكر والفاكهة وبعض الطيور واللحم والكمك وذلك للأطمئنان على شرفها حيث تأخذ تلك الشاشة معها لأقارب العروس العاصيين ، حتى يتباهوا ويتفاخروا بشرف ابنتهم ثم تعيدها إليها بعد ذلك .

وقليلاً ما يذهب الأب إلى ابنته في هذا اليوم ولكن يذهب إليها يوم السبع فيمنحها مبلغاً مالياً كبيراً ( نقود ) تعبيراً عن فرحته بأن ابنته

قد حفظت شرفها وشرف عائلتها . كما أن هذا المبلغ مدعاة للاقتدار والتباهي بين أعضاء أسرة زوجها

كما يوجد العديد من شعائر الخصوبة أو الإخصاب Fertility Rites والتي تهدف إلى جعل الزواج مشعراً ومن ذلك نثر الحبوب على العروسين أو وضع الفاكهة حول سريرهما أو إقامة الصلوات ونحر الأصبحت ساعة الزفاف .

وتأكيداً لهذا المعنى يحرص معظم العرائس والعمران على الدخول إلى منازلهم بأرجلهم اليمنى ، حتى يبارك لهم الله ، كما قد يقومون بالصلاة والدعاء والابتهاال إلى الله أن يوفر لهما حياة زوجية سعيدة ، وأن يرزقهم بالذرية الصالحة ، كذلك يتم نثر الأرز عليهم أثناء الزفة ، لأن الأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . كما تحرص والدته العريس أو شقيقته على نثر بعض المياه على العروسين عند دخولهم إلى منزلها ، حتى يكون مقدمتهما مقدم حير .

### الممارسات والرموز السحرية المرتبطة بالزواج

لاحظ « باخ » Bach أن هناك اعتقاداً بأن خطر القوى الشريرة يتزايد في فترات الانتقال من وضع إلى وضع أى عند الميلاد ، الزواج ، الموت ، تعاقب السنين ، انتقال من فصل إلى آخر من فصول السنة .

وتتمثل أفعال تلك القوى الشريرة في الخوف من الحسد والسحر . والحسد هو الاعتقاد بأن بعض الأفراد لديهم القدرة على إيذاء الآخرين أو إزوال الضرر بهم سواء توفرت النية أو لم تتوفر .

والسحر هو الاعتقاد في أن القوى فوق الطبيعة يمكن إجبارها وإخضاعها بأساليب معينة لتحقيق أغراض قد تكون حسنة مثل ضمان وفرة المحاصيل ، أو الحصول على صيد وفير ، أو خصوبة الحيوانات المنزلية أو الحصول على الوقاية والعلاج من الأمراض المختلفة أو استخدامهما في أغراض شريرة كإزالة الأذى أو الضرر والأمراض بالآخرين وهذا هو السحر الأسود .

ويدفع الخوف من الحسد سكان المجتمع القروى إلى اللجوء إلى العديد من الوسائل والأساليب الوقائية لدفع خطر تلك الأشياء . منها لجوء العرائس والعمران في كثير من الأحيان إلى ارتداء الملابس الداخلية مقلوبة . كذلك يتم نثر الملح وإطلاق الأعيرة النارية أثناء الزفة ، كما يوضع البخور بجانب العروسين أثناء حفل الزفاف وكلها مظاهر لتلك الأعراض الوقائية .

كذلك يحرص العرسان عند الاستحمام يوم الزفاف في منزل أحد الأصدقاء أو الأقارب على الاستحمام بالماء المتدفق من الصنبور بدلاً من الماء الموضوع في أوانٍ خوفاً من أن يكون قد استخدم للإلحاق الأذى بالعريس . ويقومون في كثير من الأحيان بلف وسطهم بقول صيد



## مرحلة الميلاد ( الحمل والولادة )

بقلم الدكتور : فاروق مصطفى اسماعيل

في بعض مناطق السودان أوفى دولة قطر . . إلا أننا ترددا خشية الخروج عن أهداف البحث وحدوا في عمل موسوعي Encyclopdic محدد الغرض واضح الاتجاه ، فاكثفنا ببعض الإشارات العابرة السريعة .

إن محاولتنا في معالجة التراث الشعبي لمرحلة الميلاد ، الحمل والولادة ما هي إلا محاولة لفهم الذات ، ويجب أن نؤكد منذ البداية أن العادة أو الممارسة السلوكية تخضع لمختلف التغيرات التي يخضع لها المجتمع الذي أفرزها وأقرها لحين من الوقت ، من هنا فإن محاولة رصد هذه الممارسات قبل أن يفتريها التغير الشامل والسريع يؤكد أهمية هذه الدراسة .

وتحقيقاً للقائدة المرجوة قمنا بإعداد دليل موجز ، ليقي بجمع معلومات محددة ترتبط أساساً بالحمل والولادة ، ومن ثم كان الدليل ( انظر الملحق ) والذي يشتمل على ٥٢ سؤالاً رأينا أنها تفي بالغرض المحدد ، وقد اعتمدنا في إعدادنا على خبرة الباحث الشخصية بصفة عامة من ناحية وعلى ما قمنا به أنا وآخرون في بحث مماثل بمركز التراث الشعبي لدول الخليج عام ١٩٨٨ ، واستطيع منذ البداية أن أؤكد أن هذا الدليل قد زودنا بمجموعة من الحقائق تتفق وأهداف البحث ، وينبغي أن ندرك أننا لا نستطيع أن نجمع كل التفاصيل المرتبطة بمرحلة الميلاد ، ولذا فإن ما نشير إليه هو مجرد نماذج سلوكية

نحن بصدد عادات وتقاليد وأسابيل وممارسات متباينة من هنا وهناك ، وما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية التقليدية ، وسوف نحاول في هذا الصدد عرضاً لهذه الممارسات الخاصة بمرحلة الميلاد ( الحمل والولادة ) من مناطق ثقافية متباينة أو من ثقافات فرعية إن صح هذا التعبير ، وليكون لدينا في النهاية مع ما تتضمنه هذه الموسوعة من معالجات أخرى تراث أنثولوجي . وسوف ندرك أن هذا التعدد يؤكد وحدة الأنماط الاجتماعية للثقافة الكلية ، إذ إنه يحمل في طياته الكثير من أوجه الشبه سواء في الممارسات أو التبريرات أو التفسيرات على الرغم من الاختلافات الظاهرية السائدة .

ويجب أن ندرك منذ البداية أن منهجنا انتقائياً إلى حد بعيد وفقاً للظروف المتاحة والإمكانات لمثل هذا البحث المحدود ، وكان بؤنا أن نعالج هذا القصور ونحن نستخدم المنهج المقارن خاصة ، وقد كانت لنا تجربة في دراسة هذا الموضوع من قبل دراسة مستفيضة سواء

كما يلحاً شقيق العروس أو عمها أو ابن عمها في بعض الأحيان إلى حملها أثناء دخولها منزلها الحديد ، خوفاً من الأعمال السحرية كما أنه في بعض الأحيان تحل العروس يوم عقد قرانها بينما تقوم أي سيدة متقدمة في السن بوضع غريال على رأسها وبه مصحف ، ثم تأخذ في تقطيع ورقة بيضاء إلى قطع صغيرة فوق الغريال قاصدة بذلك تقطيع السنة السوء اللاتي يتحدثن عن العروس بسوء أو يردن إيقاع الأذى والضرر بها . أو قد تضع العروس أرجلها في إناء به ماء وتضع على رأسها إناء آخر به بعض أوراق الليمون أو البرتقال لحمايتها من الأعمال .

كذلك تحرص الأم في معظم الأحيان على الاحتفاظ ببعض من عجة الحناء التي أعدت بمناسبة الزفاف وتقديمها لإبتها يوم الصبيحة أو السبوع ، لأنهم يتفادون بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم الأم بغمس يديها في هذا العجين وطبع كفها على باب المنزل أو حوائطه درءاً للحسد .

أثناء عقد القران أو الرفة وذلك خوفاً من الأعمال السحرية التي يحتملها عها ربط العريس والمقصود به عدم قدرته على ممارسة واجباته الجنسية تجاه زوجته

كما يقومون أحياناً بوضع بعض الأحبة في جيوبهم لحمايتهم من تلك الأخطار ، كذلك يتم تنظيف سلم المنزل ورشه بالماء والملح اتقاء لتلك الشرور

وتحرص والددة العروس أيضاً على تخيير منزل ابنتها وحرارة نومها كما يحرص الأهل في معظم الأحوال على نحر طائر ونثر دمه في المنزل أودق مسمار على الحائط وذلك أرضاء لأرواح المنزل ولدرء الأعمال الشريرة .

كما يلجأ العرسان إلى المرور من طريق آخر غير الطريق الذي بطرقونه . دائماً ، وذلك خوفاً من المرور فوق عمل من الأعمال كما أن المشتركين في الزفة يقومون في بعض الأحيان بإزالة مصادات الهواء المصنوعة من الوص أو جريد الخيل ( الزوب ) من طريق العريس حتى يدخل من خلالها مسكه .





أوممارسات معروفة وشائعة في محافظات أربع هي الإسكندرية والبحيرة والدقهلية والشرقية ، وقد تم اختيارها دون غيرها لإمكانية جمع المادة الأثنوجرافية المتاحة بالنسبة للباحث دون غيرها .

### أهمية الإنجاب :

أشارت المعطيات الأثنوجرافية في جميع الحالات وفي جميع المناطق بلا استثناء عن أهمية المرأة الولود ، إنها مصدر للخير ، على النقيض من المعطيات التي وصفت المرأة العقيم ونعتها كما لو كانت ناقصة في آدميتها وأنها مصدر للشر .

فالمرأة الولود مثل « الأرنبة » و « عقودها مليون » أو مثل « النخلة التي تطرح دائما » إنها حيالة ولادة كل عيل في ديل أخيه أما المرأة العقيم فإنها أشبه بالشجرة التي لا تطرح ، أو كما يقال في بعض قرى البحيرة ، « زى الشجرة اللي ملهاش ثمر » أو « زى شجرة السنط » . ويتطرق نسق القيم السائد لينعتها بأنها مصدر للشقاء والتعاسة لزواجها وذويها جالبة للخراب والدمار وإن عشتها في البيت حرام .. وخسارة فيها للقيمة . و « قعدتها في الدار تجيب الفقر » . وتؤكد المادة المعطاة بأن العقم قيد على المرأة وتهديد لحياتها في بعض الأحيان قد يكتب عليها العزلة والوحدة ، وفي هذا تقول بعض إخباريات الشرقية « نخلة مبتطحش بلح وجودها في البيت حرام » . هيه النخلة التي تحتها بلح وطارحة زى اللي مبتطحش محدش يروح عندها .. وهم في هذا لا يختلفون كثيرا عن سكان الخليج الذين يصفون العاقر بأنها كالأرملة التي تفتقد العزوة وتعيش في وحدة دائما .

العاقر مسكينة أرملة الله يرحم حالها ، ليس لها عزوة وحيدة لئن عجزت الله لا يوجدنا ؟

### تأخر الحمل والممارسات المرتبطة :

إذا ما أدركت المرأة أو غيرها من النساء ذوات الخبرة تأخر الحمل لفترة طويلة فإن القلق يساورها ، وقد تسارع أمها أو حماها بالنهوين من الأمر ومطالبتها بالصبر فإذا ما طالت الفترة دون أن يكون هناك دلالة على الحمل كظهور المؤشرات التقليدية غياب الدورة الشهرية أو الوحم .. فإن ضغوطا تمارس على المرأة التي تأخر حملها مهتدين إياها بإحتمال ارتباط زوجها بأخرى وفي هذا يقولون « رجل برة ورجل جوة لازم الراجل يربط بالعيال » .. من هنا كنتيجة لهذه الضغوط تظهر بعض الممارسات وإن تباينت من منطقة إلى أخرى ، ولعل أكثر الممارسات غريبة تلك التي تذهب إلى ضرورة أن « يقعدوها على خلاص عيل بعد الحيض مباشرة أو كما يقولون في بعض قرى الشرقية « تبسط على خلاص واحدة والدة » . أما في الإسكندرية فيرى البعض إحضار كمية من الحلبة وتحميمها ووضعها في « شاشة » ولبسها قبل الجماع ، إلا أنهم في الشرقية يشترطون أن « تلبس » العقيم قطعة من القطن مبللة

بلبن ثدى امرأة قد فطمت طفلها حديثا ، ويسود نفس المعتقد لدى سكان الدقهلية ، يلبسوها قطعة مبللة بemie حلبة أو مبللة بلبن واحد . فاطمة ابنها أو يقعدوها على صرة حلبة حصي . ويلتقى سكان الاسكندرية والشرقية والبحيرة في ضرورة إستحمام العقيم وقت صلاة الجمعة بمخلفات المياه الناتجة عن غسل « الذهب البندقي » وفي هذا يقولون « نحضر ذهب بندقي أو كهربان حر أو خرز ، ونربوه بالماء والصابون ونستحم ثلاث مرات وقت صلاة الجمعة » .

ويسمى معتقد الإستحمام في بعض مناطق البحيرة ليأخذ صورة مغايرة « نستحم بليفة ميت ثلاث جمع عند الأذان » أو روي لثري يشطفك بالمياه في المقابر وقت صلاة الجمعة « روي لمنجم يعزم لك على ورق مكتوب بحر أحمر واستحمي عليه وقت الصلاة » .

ويبدو أن زيارة المقابر تقليد معروف في مثل هذه الحالات فتفي الشرقية يوصون بأن تذهب العقيم إلى « التربة » وتكبش كبشة تراب وتروح بينها وما تكلمش حد أبدا وهي رايحة وهي جاية ده إذا كانت مكبوسة كبشة تربة .. وفي بعض مناطق البحيرة توصي المعجائز من النساء عادة المرأة التي تأخر إنجابها بأن تذهب إلى المقابر وتبول على جمجمة ميت أو أن تنظر في قبر مفتوح .

هذا بالإضافة إلى عمل الأحجية والتعاويذ والتي تكاد تكون قسمة مشتركة بين المناطق الأربع جميعها وقد ثبت الحجاب على البطن أو الصدر أو الظهر وقد يستعان بقفل صغير مثبت بخيط على أن يستمر هذا لفترة تمتد إلى ٢١ يوما وثلاث جمع متتالية ) .

وإذا ما اكتشف أن سبب عدم الحمل « المشاهرة » فإن العديد من الممارسات يوصى بها كأن تمشي المرأة في غيط باذنجان لتفك المشاهرة أو أن تحتفظ المرأة التي يراد لها الحمل وتتوقعه بقطعة من خلاص طفل تملح وتضعها في صدرها حتى لا تنكس وتنجب دائما .

ويزخر المعتقد الشعبي في جميع المناطق بالعديد من الممارسات ذات الطابع الديني أو السحري ، وقد ترتبط هذه الممارسات بنوع من التابو Taboo إذ ترتفع الأصوات بضرورة أن تذهب إلى الشيخ أو الفقيه أو المشعرة وفي هذا يقولون « ياخذوا أثرها ويودوه للشيخ يعمل لها حجاب تلبسه ، ممكن يكون معمول لها عمل أو عدت على حاجة أو دخل عليها حد كبسها » .

« يحضروا لها القرين قال لها متفرش من جوزها طول ما هي حامل » . يفتحوا لها كتاب أبو معشر على أسمها فلا تبت فلا تة واللي يطلع مكتوب يعملوه يرقوها ، يعملوا لها زار ، يجيوا الحنة اللي بتقطع في ظهور العيل ( تنصرف داية أو ممرضة ) تبص في تربة مفتوحة عشان تتخض تقوم تحبل .. » .

« نعمل لها حجاب بالزعفران ونبخرها ، ننزل البحر سبع مرات

كل يوم جمعة وقت الصلاة تمسح بلاط بيتها بemie البحر ، نحضر سبع حيات من السبعة لونها أصفر نستحم بهم ساعة الصلاة .. » .

« الشيخ يعزم لها ويكتب لها ورقة أو حجاب خصوصا إذا كان سبب عدم الخلفة عمل معمول لها .. تروح للشيخ يعمل لها ورقة ندوبها في شوية مية وتشربها ويكتب لها ورقة تنبخر بيها بعدها تحمل » .

### الحمل الكاذب أعراضه وأسبابه Pseudocyesis Symptoms: & Causes :

حالة نفسية تصحبها أعراض فيزيقية كغياب الطمث أو انتفاخ البطن ، وغالبا ما تصيب المرأة التي تتطلع إلى الحمل بشغف مع مرور الوقت دون جدوى ويطلق على هذه الحالة « غيب » وفي هذا يقولون : « يا محمد إعوج الطربوش دي مراتك طلعت على فاشوش » .

« الحمل الكاذب يحصل لما الواحدة تقطعها الهرمانية ( الدورة الشهرية ) تحس كأنها حامل اكمنها محرومة صدرها يتنفخ وتقل ونحس بكل اللي تحس بيه الحامل » .

« يحدث لما الدورة تنحاش منها ويطنها تكبر زى الحبلية على الفاضى » .

« يحصل لما الدورة متجيش في موعدها يمكن سببه ضعف أو تعب شديد ، غياب الدورة يعمل دوخة وهبوط ويمكن في أودم منجمد ينزل .. »

« جميلة أخت ماجدة قعدت ١١ شهرا حلبة على الفاضى ، ده ممكن يحصل للكبيرة اللي الدورة عندها قربت تنقطع تتخيل أنها حامل وتشعر بالأعراض .. »

### الحمل وعلاماته :

من أبرز علاماته وأكثر ملامحه إنتشارا إنقطاع الطمث بالإضافة إلى عوارض أخرى كالقيء وظهور علامات سوداء « الكلف » في مناطق مختلفة من الجسم كالوجه والشدى والبطن بالإضافة إلى الشعور بالدوار « الدوخة » والعزوف عن الطعام أو الميل إلى أنواع معينة منه .. الخ وليس ضروريا أن تظهر هذه العوارض جميعها في جميع الحالات أو في وقت واحد ، فقد تميل الحامل إلى القيء ثم تظهر علامات الكلف Pigmentations في وقت لاحق .. وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الست لما تبقى حامل يجيلها مفص في ميماد الدورة وتنحاش وتحس بغيمان النفس وقىء ودوخة ووجع دماغ ، وكهرمان للأكل وحرقان للصدر والكلف يظهر في الوجه وتحت الإبط ، شفايفها تكبر وصوابها تورم » .

وتقول أخرى :

« من علامات الحمل ظهور الكلف في الوش ، سوتها تندور والصدر يسود من طراطيفه ، والعيل يسحب في بطنها ، تنوجع وتشكى من ظهرها ويطنها » .

وتقول ثالثة :

« الكلف في وشها ورقبتها وصدرها تنوجع على حاجات مش أوانها صدرها يعلى ، ولونه يسود وتظهر حبوب صغيرة على الحلمة .. » .

وتنمض المادة الأثنوجرافية لتركز على « الوحم » وإن كان قاصرا على بعض النساء دون البعض الآخر ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية : الواحدة ممكن تنوجع على رمان ، ومشمش ، خيار ، سمك مشوى ، كبدة فإذا لم تنجاب لطلبها تطلع الحاجة في العيل الواحدة يبقى هواها في الحاجة وتخزي تقول لليلة .. » .

بينما تذهب إحدى الإخباريات من الإسكندرية إلى :

« أن الواحدة تنوجع في اللي نفسها تجيها عليه ، لحمه مشوية ، عدس ، رغاوى الصابون ، فسيخ ، ريحة الميه بتاعة الحمية ، تفرقت السجاير وتشمها ، الطينة بتاعة الغلة ، ريحة الفل ، الخوخ .. » .

وتقول ثالثة :

الدورة لما تتمنع ومتزلش تقم على صدر الواحدة وتخلي نفسها قرفانة ، تبدأ نفسها ترميها على حاجات معينة ، تنوجع على جينة قديمة ، ذرة مشوى ، تفاح ، فاكهة ، طينة ، فول ناشف ، حاجات مش أوانها فإذا ما أحضروش لها الحاجات دي وهرشت تطلع في العيل » .

وتقول أخرى :

« تشعر الحامل بالقرف وعدم قبول أى أكل ، تطلب أشياء غريبة ، طوب أحمر تقرقه تراب الفرن ، بتحس بتغير في كل أنواع أكلمها : لأن فيه حاجة غريبة في جسمها ، وعموما فإن جميع الإخباريات على اختلاف مناطق إقامتهن يؤكدن أن ظهور رسوم معينة في مناطق من جسم المولود دليل على عدم الاستجابة لرغبتها ( الحامل ) وارتباط ذلك بلمس أو هرش أجزاء من الجسم .

« الوحمة بتطلع مكان ما بتهرش فيه .. »

« أنا كان نفسي في القراولة ومش أوانها وهرشت ظهرت القراولة بلونها الأحمر في جسم ابني .. »

« واحدة اتوجحت على أبوفروة ومالفهوش في السوق طلع أبوفروة في ظهرها » .



وتحذر المادة الأنثوجرافية من أن تعرض الحامل نفسها لرؤية شيء مربع أو شكل مشوه ، وتطالبها بأن تقرأ شيئاً من القرآن الكريم وأن تستعبد بالله من الشيطان الرجيم وفي هذا يقولون : « إذا شافت حاجة وحشة تسمى وتكر وتستعبد بالله »

وتقول أخرى :

لوشفا حاجة تقول : أعوذ بالله من الشيطان يارب متكتهاش على حد ، وإذا ذكر لها أى واحد شيء مربع ، أو وصف لها حد شكل غريب تقول له قال الله ولا فالك

وتقول ثالثة :

« إذا رأت الحامل شيئاً مربعاً أو سمعت عن شيء مكروه تقول سلام قولاً من رب رحيم »

وتقول رابعة :

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم احفظها ، إذا رأت شكلاً مشوهاً تقول اللهم لا اعتراض الشرير به وبعد .

وتقول أخرى :

« إذا رأت الحامل شكلاً مشوهاً تقرأ آية الكرسي وقل أعوذ برب الملق » .

**الإجهاض ( الطرح ) المبكر والمتكرر Early and Habitual abortion :**

الإجهاض ويسمى بالعانية الطرح أو السقط ، ويقال سقطت المرأة أو طرحت المرأة ، وقد يحدث فجأة ، وعلى حد تعبيرهم على ريق النوم . ومن أعراضه تدفق ماء من الرحم مع حدوث آلام ، وقد يستمر بضعة أيام ، وتكشف المادة الأنثوجرافية عن العديد من الأسباب التي تؤدي إلى الإجهاض ( الطرح ) كالإجهاد الشديد أو حمل أشياء ثقيلة أو الارتطام والوقوع على الأرض أو أسباب أخرى فيزيقية كالضعف أو الوهن أو حالات نفسية طارئة كالخوف الشديد أو الصدمة أو حتى مجرد سماع نبأ سيء<sup>(١)</sup> .

يقال للمرأة التي تسقط دائماً بطرح ودي زى النخلة تبقى شائلة ولا تجد فيها بلح يؤكل . . .

« الوحلة يبقى حوضها مش شائل العيل أو يكون ضرها مفتوح . . . »

١ - تفيد المعتقدات أن الموروث الشعبي يركز على أسباب الإجهاض من ناحية الأم فقط إلا أن المعرفة الإكلينيكية تفيد انحصار هذه الأسباب في ثلاث فئات :  
أ - أسباب خاصة بالحتم سواء أكانت متعلقة بالبيئة أو الحيوان المتوى  
ب - أسباب خاصة بالأب كسوء التغذية ، الأنيميا المزمنة ، تقدم السن ، إصابات مزمنة كالكلى . . . ( وتلك أسباب أضلها المعتقد الشعبي تماماً )  
ج - أسباب خاصة بالأم كارتفاع الحرارة في حالة الإصابة بالحمى والتهلوزا ، اضطراب الهرمونات ، حالات التسمم ، سوء التغذية . الخ

« السقط سبه أن الوحلة يكون ضرها ضعيف أو تشيل حاجة والزعل كمان يلفظ . . . »

« ده يحصل من المجهود الكبير المعين والحصاد والشغل في القبط ، وده قل أى حاجة أمر رينا ، شائلة حاجة ثقيلة ، ونابج حوزها وتعبت معاه . . . »

أما عن الحالات النفسية الطارئة كالخوف الشديد والمخاض غير سمي . أو رؤية شيء مربع فيقولون :

« أما دخلت على حماتي وكانت بتعوت انخضت نزل الدم ، كمان الخضة والزعل تضعف لبن الأم إذا كانت بتترضع

« واحد قريبي غرق جم الناس وبلغوني راحت بطني مغمضة ساعتها والدم نزل . . . صحيح أن الصدمة والزعل يسبب الإجهاض لما الوحلة تسمع وهي حامل أن جوزها اتجوز عليها أو سمعت خبر وفاة حد عزيز عليها . . . »

بيد أن هناك رأياً آخر يرى أن الصدمة أو تخويف المرأة وإفزازها بفك مشاهرتها وفي هذا تقول إحداهن :

« الفحمة تخليها تحلل لأنها بتكون مخضوضة ، والخضة التاء تفك الخضة الأولى . . . »

وتقول أخرى :

« أما سمعت أن واحدة رمى جوزها عليها ثعبان اتخضت وغلقت ، ولو بتخاف من أرتب لو فحمت منه متخلف . . . »

بيد أن هناك اتحاشاً ثالثاً يرى استحالة حدوث الحمل للأسباب السابق الإشارة إليها إذ تقول إحدى الإخباريات ( الإسكندرية ) : « محصلش أن واحدة خلقت من الصدمة أو الخوف ، لكن ممكن تخلف إذا عملوا لها حمام في المقابر ساعة الصلاة . . . »

وتكشف المادة المغطاة عن العديد من الأساليب لمواجهة الإجهاض وإن تباينت من منطقة إلى أخرى إلا أن ذلك مرده لإختلاف الأسباب والأغراض . . .

إذا كان ضرها ضعيف ومتزحلّق لازم تربط شبكة صياد حول وسطها ، لأنها ممكن تكون خبطت عمل كان معمول لها أولغيرها ، مشريش سخن في أول حملها علشان ده ممكن يفك حبة الدم اللي اتحملا . . .

وتقول أخرى :

إذا كان ضرها ضعيف يفتلوا لها على ضرها عن طريق قفل صغير مسكة ومساة يملهم حداد ابن حداد من الحديد يتلصصوا في ديارة حول الوسط ويفضل على ضره الوحلة لغاية الولادة أو يكسروا لها على

ضرها عن طريق الهون أو يعملوا لها كاسات هوا . . .

وتقول ثالثة من الشرقية

« يبقى الرحم ضعيف ويقولوا ضرها خفيف ، وساعات يقولوا من الراجل وساعات يقولوا من الأسياد ، يراضوا الأسياد ويعملوا زار ويدبحوا حاجة لله وممكن الحامل تحلم أنها شافت خروف أو ديك رومي أو أى حاجة تحلم بيها ويحيوها ثاني يوم ويدبحوها ويصلوا بدم الدجاجة عليها . . . »

وتذهب إحدى الإخباريات من البحيرة فتقول

« تروح الحانة ومعها واحدة ست قاطعة الحيف وتربط وسطها بشبكة صياد وتقفله بالقفل ٣ أيام جمع ويفتحوا القفل ساعة الصلاة وتضيف عن كاسات الهوا فتقول

« يحيوا ملح ويعملوه صرة ويدهنوها زيت ويشعلوا الصرة ويكفوا الرطمان يقوم يشفط اللحم والبرد يطلعه ، تتكرر العملية ثلاثة أيام على الريق . . . »

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« يروحوا للشيخ معروف لعمل دعائات بزبوت هو يعرفها وتوضع على ضرها ويطنها . . . أما إذا كانت الوحلة ييموت لها عيال تروح للشيخ يعمل لها حجاب تشيله لغاية ما تولد وينزل الخلاص ، تأخذ الحجاب والخلاص وتاكل فرخة ولا تكسر عظمتها ، ويعدين تدفن الفرخة ( المعظم والحجاب والخلاص في عتبة أودتها اللي عابشة فيها . . . العيل يعيش . . . »

وبعض المعتقد الشعبي من الزقازيق فيقول :

يحضروا حبة فول ويقسموها نصفين ويكتب عليها الشيخ قرآن وتبلعها بالماء وينا يشيل عنها . . .

**أغاني الحمل والولادة :**

الأغاني محدودة للغاية في مختلف المناطق ، أى أن الموروث الشعبي منها يتضاءل إلى حد بعيد ، وقد أتاحت المادة الأنثوجرافية لنا الحصول على بعض الآيات وإن تكررت معانيها وتباينت مفرداتها في كثير من الأحيان ، بل إن العديد من النساء ذكرن أنهن لا يعرفن شيئاً عن هذه الأغاني ، ويمكن القول بصفة عامة أن الجيل الأصغر من النساء لا يذكرن إلا بضع مفردات أو جعل قصيرة في هذا الصدد في حين أن الجيل الأكبر منهن لا يذكرن إلا بضع آيات بصعوبة بالغة ، وأياً كان الأمر فإن ترديد أغاني الحمل والولادة لم يعد مألوفاً أو شائعاً كما كان الحال مقلب ، ولا تخرج معاني الآيات عن الدعاء بأن يمن الله على الحامل بإنجاب الذكور ، إذ أن إنجابهن محل فخر وإعزاز ، في حين أن إنجاب الإناث مرتعة وخيم يورث النفس مرلة وانكساراً ، ولا يخفى أن هذه الآيات كما سبق الإشارة قد توارثتها

الاجيال ومن ثم فإنه تكررهما نادر الحدوث ، إنها من قبيل الرواس الثقافية Cultural Survival وسوف نستعرض فيما يلي بعضها :

جبت وهنجب البع اللي يفتح عينها ولا تنزل نفسها ولا تنكر وربنا يجمله عود وعمود في عين الناس

وكما هو واضح أن ثمة إشارة إلى إنجاب الذكور والذي سوف يجعلها عزيزة الجانب موفورة الكرامة والكبرياء ، لن تكون ذليلة أبداً ، ثم الدعاء بأن يحمل الله وليدها خير عون وسد لها . . .

وحين تيشر المرأة بوع المولود ، فإن المشاعر المتباينة لكونه ذكراً أو أنثى لاتلبث أن تطفو على السطح لتعكس معاني الآيات التالية

لما قالوا جابت ولد انشد ظهري وإنشد  
ولما قالوا دي بنية وقعت الحيطه عليه

وفي رواية ثانية في منطقة أخرى

لما قالوا ده ولد انشد ظهري واتشد  
ولما قالوا دي بنية اكلوني اللحمه نية

وفي رواية ثالثة :

ولما قالوا دي بنية قلت الجدار وقع عليه

وتذهب إحدى الإخباريات إلى القول :

لما عرفوا إنه غلام انشد ظهر أبوه وقام  
ولما عرفوا أنه بنية سكوا الدار عليه  
وقالوا لي له ياويله من هنا مكانك للممات

لا شك أن هذه الآيات القليلة التي تعلو من شأن الذكر وتحط من شأن المرأة ما هي إلا انعكاس للنسق القيمي الذي كان يسود مجتمعنا المصري بل ومجتمعاتنا العربية جميعها منذ حقب عديده ، إذ تكاد تشابه تلك الآيات إلى حد كبير مع مثيلاتها في المنطقة العربية .

أقوم إذا ما قالوا لي غلام نزل قلبى ثم رام  
قومي عنى يانسون قوموا اطبخوا الهدية  
ويوم قالوا لي بنية اظلمت دارى عليه



وإن كان هذا لا يمنع من تردد بعض الآيات التي تشيد بالبت وبحمالها :

كنت فين مستخينة يا حنة زينة طرية  
بكرة أبوكى يروح السوق يشتري لك حبشية<sup>(١)</sup>

وقد تأتي الآيات معبرة عن اعتزاز المرأة بحملها بعد غياب وقد أشاع الناس عنها أنها عقيم إذ تقول :

ياما قالوا ياما عادوا عاقر مبتخلش  
غيوا سنة وتعالوا نلاقوا على يمشى

أويقولون :

كنت فين مستخينة شمت العوازل فيه

القيود والتحريمات Taboo التي تفرض على المرأة الحامل :

هناك نوعان من القيود أو التحريمات :

الأول : ويرتبط بغذاء الحامل وشرابها .

الثاني : قيود على سلوكيات الحامل وتصرفاتها في بداية الحمل حتى لا تجهض وفي نهايته حتى تصع حملها بسلام .

أما فيما يتعلق بغذاء الحامل أو شرابها فيتمثل في عدم تناول كميات كبيرة من الأطعمة دفعة واحدة أو الاكثار من تناول أطعمة معينة ، والإقلال من أخرى فضلا عن الابتعاد عن أطعمة معينة ، كما يحذر المعتمد الشعبي من تناول المشروبات الساخنة خاصة في بداية الحمل .

( ١ ) تفيد الآيات إذا ما بشرت المرأة بالمولود الذكر قامت من وقادها ونسبت متابعها مناشدة النساء اللاتي تجمعن حولها لإهداء الطعام ، أما إذا بشرت بالأنثى اقلعت الدنيا من حولها وكأنها استعمرت عارا مطالبة النساء بأن يلقن الباب دونهما

( ٢ ) لاشك أن شراء الحبشية التي سوف تكون في خدمتها توضح لنا الحبة الزمنية التي قبلت فيها ربما مردها إلى ما قبل الثلاثينات من هذا القرن منذ كان جلب المعيد أو الحبشيات أمرا شائعا

( ٣ ) توصي الثقافة الخليجية المرأة الحامل بالابتعاد عن لحم الجمال أيضا ، لأن هذا يؤدي إلى تأخير الوضع إذ « تعوش » كما يقولون « لا تأكل لحم المطايا لأنه يعوش » أو لا تأكل لحم الإبل في شهورها الأخيرة لأنه يخلبها تعوش .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

الحامل متشرش بالمغات ولا الحبة ، أى لا تأكل ولا تشرب  
الحاجة التي بتاكلها وهي والددة عشان يقولوا في الأول تنفخ رأس  
العيل ، وفي الآخر بتعجل الطلق ، كمان متاكلش لبان الذكر  
ولا تشربش العرقسوس ولا الخروب عشان العيل مسودش اللي تشرب  
القرقة تسقط . . .

وتقول أخرى :

« في الشهور الأخيرة متاكلش حاجة مالهة عشان ماتحماش  
عليها . . . ولا تأكل لحم جمال عشان متطولش أيام الحمل . . . »<sup>(٢)</sup>  
وتمضى الاخباريات فيذكرن :

« الحامل لا تأكل كميات كبيرة مرة واحدة عشان متزفش العيل  
في بطنها ، ممكن تكثر من أكل البصل عشان أكل البصل يجلى  
العين ، تأكل بصل عشان العيل يطلع لونة أبيض ، تكثر من الأكل  
البيض واللحم عشان العيل يطلع وافي . . . »

أما فيما يتعلق بالقيود على السلوكيات والتصرفات فتتجسد في  
جهودها وتحركاتها وطريقتها في النوم . . الخ .

الحاجات دي حب جهدها إذا كانت صحتها مش مساعدتها  
وخايفة تسقط متعملش حاجة وتستريح أو تجفل ظهرها بالجفل ، يخف  
الرجل النوم معها ، تحاسب على نفسها ومتغشلى نفسها بمية  
ساخنة . . .

وتقول ثانية :

متشلش تقيل ، ومتشلش زلعة ثقيلة على رأسها أو ظهرها ، تنام  
على ظهرها ، متزعلش . . .

وتقول ثالثة :

متمش بمجهود كبير ، وفي حالة ما تكون نائمة لاتقلب على  
الجانب الآخر مرة واحدة ، تقوم تتعدل الأول لتنام على الآخر علشان  
الحبل السرى يلفش على رقبة العيل في آخر شهورها . . .

دلالات الذكورة والانوثة :

وتتجسد المعطيات الأنثوجرافية في مكان الولد أو البنت إلى  
اليمين أو اليسار من بطن الأم ، شكل البطن ، انعكاس الذكورة والانوثة  
على جمال الأم ، حركة الجنين ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الواحدة لما تكون مربعة ومفحلة يبقى في بطنها بنت ، ولما  
تكون خاسة مادة لقدام يبقى ولد ، الولد يسحب تحت الصدر ، والبنت  
تجري في البطن كلها . . . »

وتقول ثانية :

« الولد يسحب سحب ويكون فوق الجنب ، البنت تبقى حركتها  
لنحت ، لو البطن تبقى مدورة تبقى بنت ولومبوزة يبقى ولد ، بطن الولد  
بقي صغيرة ، بطن البنت فارشة وكبيرة . . . »

وتقول ثالثة :

« البنت تحلى أمها أما الولد يوحشها . . . » إذا كانت بطنها مكورة  
ده ولد ، مربعة دي بنت ، مناخيرها اتفتت دي بنت ، أول حركة  
العيل على الشمال ولد ، على اليمين أو الوسط بنت ، اوعى تقولى  
لحد إن العيل يلعب على الشمال ده ولد تتحسد . . . ؟

وتذهب رابعة إلى القول :

« الولد يلعب في بطن أمه من ٣ شهور ، البنت من ٥ شهور ،  
لما تتعدل على الأرض ، وتحس بنقر يبقى ولد ، البنت تحلى أمها ،  
الولد يخلى أمه مسكعة ( قبيحة ) ، البطن بيوز ولد ، البطن مربعة  
بنت . . . »

علامات الوضع — Signs of Labour

تختلف الأعراض من امرأة لأخرى ، وعادة ما تشعر المرأة قبل  
الولادة بأيام بالآلام مفاجئة بعضها في الظهر ، والبعض الآخر أسفل  
البطن ، وقد يسقط فالمشية البطن لأسفل ويبدو ثقيلا ، ومع ازدياد  
الآلام تأتي الأعراض المباشرة بنزول الدم والماء ثم خروج الطفل  
فالمشية . . .

تقول إحدى الإخباريات ( البحيرة ) :

بطنها تنزل وتتدل دل ووجهها يصفر وعينها تدخمس . . ضربات  
قوية في البطن والظهر وتنزل ميه أو علامة دم . . .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

يضرب في بطنها يخط في سرتها وينزل سلب معرج بالدم  
والقرن يطش . . تنزل علامة معرجة بالدم وقبل الولادة القرن  
يطش . . .

وتذهب إحدى الإخباريات من الدقهلية إلى أن :

علامة الولادة خيط معرق بالدم في حالة البنت خيط يبقى ولد ولا  
تذهب اجباريات الشرقية بعيدا عن هذا تقول إحداهن .

ينزل سلك أبيض ( خيط ) نصفه أبيض ونصفه أحمر يبقى هتولد  
معاد نزوله السلك ودي ولادة على الناشف ، وساعات ينزل عليها ميه ،  
الميه تطش ودي ولادة سهلة . . .

وتقول أخرى :

« الطلق في ظهر يفرغ في البطن وتنزل العلامة إما تشق بالمية  
أو بالدم ، اللي تشق بالمية ولادتها تبقى سهلة ، اللي تشق بالدم تبقى  
شوية صعبة ، لأن ولادتها على الناشف . . . »

الولادة الطبيعية والعسرة ، كيفية المواجهة :

في كثير من الأحيان تستشار القابلة أو الداية Midwife والتي  
تستدعى دوما للاطمئنان على صحة الحامل ، فإذا ما سارت الأمور  
سيرا طبيعيا تستدعى في الشهر الأخير للكشف وتحديد موعد الولادة ،  
فإذا ما أدركت أنها على وشك الوضع لا تفارقها حتى الولادة ، وقد تتم  
العملية في سهولة ويسر .

الداية تحط إيديها إن لفت الولد نازل برأسه يبقى طبيعي وإن لفته  
نازل بحنجه أورجله أوقعدته تبقى متعسرة . . .

وتقول ثانية :

لما الداية تحط إيديها في الواحدة تلقى العيل جاي بلراعه  
أوقعدته أورجله تبقى متعسرة تحاول ترده وتعده وتنتى عليه  
شوية . . .

وتقول ثالثة :

وضع العيل رأسه عالية مش بينزل والطلق ضعيف ومغش وسع  
تبقى ولادة عسرة ، الولادة الطبيعية بعد القرن ما يطش تطهر الرأس  
وتنزل ، لكن القرن يطش والعيل جاي برجله تفضل تدور فيه لحد  
ما ينزل . . .

وتقول رابعة :

« الولادة العسرة لما تكون بكريه أو صغيرة السن أو كبيرة شوية  
أو ضعيفة أو حوضها ضيق أو شائلة توأم أو وضع العيل مقلوب . . . »

فإذا ما اكتشفت القابلة أن الولادة متعسرة فهناك من الإجراءات  
والممارسات التي تتخذ لتسهيل عملية الوضع كأن يقدم لها شراب  
القرقة أو النعناع أو بيض مسلوقة ، عجوة ، مستكة . . الخ لتحمية  
الطلق . . .

تشرب قرقة عشان تحمي الطلق ، يأكلوها بيضة مسلوقة متحمرة  
في السن ، فيه ناس يجيوا فصين مستكة ويأخذوا قطعة ويعصروها  
وتلبسها وتحمي الطلق . . .

وتقول ثانية :

تاكل بيض مسلوقة يشد حيلها ويسقوها شراب سكر وحلبة دافية  
عشان تسهل الولادة وتحاول الداية ترده لمكانه الطبيعي وإن ما دارش  
معاها تروح المستشفى . . .

وتقول ثالثة :

يجيوا قطة ويخروها بالمستكة ويلمسوا بيها على جدار الرحم ،  
ويمكن يعملوا لها حقنة شرجية .

وتبدو النزعة الدينية لدى بعض الإخباريات إذ تقول إحداهن :



بمسكوها سبعة يسر أو تلسها في رأسها ربنا يسرها عليها .  
أويقول أنزل بإمكانون من الطلام إلى النور ده يومك المعهود .  
أو بمسكوها مفتاح جامع أو يقرءوا عليها سورة الحديد ومع نهاية  
السورة ربنا يسرها ويتزل الولد .

#### قطع الحبل السرى: Umbilical Cord

الداية تقطع الحبل السرى وتنظفه وهي تسمى عليه ، تلف العيل  
وتعدل رأسه إذا طالت بيدها وتضغط على جبهته وتعديل ودانه وتحطه  
جنب أمه

#### وتقول أخرى من الأسكندرية :

« الخلاص تدفنه أو ترميه في البحر وقد يحتفظون به أو يحرقه منه  
لعمل حجاب علشان التت تحوز أو لوحدة متولدش تفك كربتها . .

#### وتقول إخبارية من البحيرة :

نقيس ثلاثة قراريط وكمان ثلاثة زبهم ونقطع الخلاص وترميه في  
الترعة واللى شابل الخلاص لازم يرميه وهو بيضحك علشان المولود  
يطلع ميكشرش

#### وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« ترميه في ميه حارية علشان لو فيه جرح في العيل يخف  
بسرعة . . » ويمكن نحفظ بالخلاص إذا كان بيوت لها عيال بنشيله  
ونحط عليه حاجات من عند العطار ونملحه ونخله عندها ومش ممكن  
تتحت ملح من بيتها طول عمرها علشان عليها يعيش . .

#### وتقول ثالثة من الشرقية

الخلاص بيرموه بالليل في البحر علشان محدش يكون شايفهم  
ولازم يكون وشه بشوش ، كمان لازم يعدى عليه أذان أو اثنين علشان  
ربنا يبارك فيه . . وتقول أخرى يدفن في الرشاح : أى ميه جارية علشان  
يطلع مرزق

#### وتقول رابعة من الدقهلية :

يدفن الخلاص بالقرب من جواهرجى علشان يطلع العيل غنى  
وميسوط . . يُلقي الخلاص في البحر بعد صلاة الظهر أو العصر  
أو المغرب أو العشاء علشان العيل يطلع مرزق . .

#### وتقول نفس الإخبارية

ممكن يحتفظ بالخلاص في حالة ما تكون الواحدة عيالها بيموتوا  
يشفوه بالحلح ويعلقوه في مطلع شمس علشان عيالها  
ما يموتوش .

أما عن رمي المشيمة في دورات الميه فيقولون :

« احنا بنرمى في الترعة ، المستشفى هتعمل إيه

#### وتقول ثالثة :

« عندنا ( البحيرة ) يقولوا حرام ضرورى تُرمى في الترعة

#### وتقول ثالثة (إسكندرية) :

« لازم الحبل السرى يدفن أو يرمى في البحر ، حرام يرمى  
دورة الميه . .

#### وتقول رابعة (الشرقية) :

« احنا لازم نرميه في الرشاح وحرام يرمى في دورة الميه

#### وتقول خامسة (إسكندرية) :

« يرمى في المجارى ودى يتروح على البحر يعنى برضه في  
ميه حارية . .

#### وتقول سادسة (إسكندرية) :

« رمى الخلاص في المجارى حرام لانه مكان نجس ، واحنا  
اتعودنا من زمان أن نرميه في الترع والمصارف واحنا بنرمى حسب  
ما اتعودنا عليه . .

#### حمام الطفل وحمام الأم :

تحرص الأم على العناية بولدها منذ ولادته ، وعادة ما يؤخر  
حمام الطفل الأول إلى حين سقوط السرة ، وقد يحرص البعض على  
أن يتم الحمام في مكان ولادته لفترة من الوقت (حتى ينطق ويتكلم) ،  
يد أن هناك رأيا آخر يرى أن الفترة تمتد حتى انتهاء فترة النفاس وتتخذ  
بعض الاحتياطات خشية الإصابة بالبرد ، وكذلك الحال بالنسبة للأم  
حيث يتم حمامها الأول في اليوم السابع وقد تضاف إلى مياه الحمام  
بعض المواد كالشبح والقرص وقشر الرمان والملح الفارسي . . الخ  
والتي تستهدف طهارتها ، وإعادة الرحم إلى مكانه واستعادة قواها  
وحيويتها

#### وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الحمام للطفل ليلة السبع في أودة مغلقة على رجل الأم  
أو الداية بميه فاترة وصابون ويدعك جسمه بقماش ناعمة ويلبس  
ويتدفى علشان ما يبردش أما الأم حمامها يوم السبع تسخن الميه  
وتستحم بالصابون وترتدى ملابسها وتتدفى علشان متبردش وتطلق  
الزغاريد احتفالا بسلامتها . .

#### وتقول ثالثة :

« نلق العيل ونكفيه على يد أمه وتغسل رأسه ثم نضعه على  
الحر ، ونلق بقة الهدوم ونحمي جسمه ونشطفه ونلبسه اثنين تربونة  
عكس بعض وكافولة ولغة وفستان . . أما الأم فنستحم في السبع ولازم  
تدعك البطن بميه سخنة علشان عضلات بطنها . .

وتقول ثالثة مؤكدة ماسبق الإشارة إليه :

« أول ما يتزل العيل يدهنوا رأسه بميه وملح وأول حمام له يوم  
السبع ، الداية تحطه على رجلها وأهله ينظفوا عليه ، ويعدين يحموه  
بميه فاترة وصابون علشان يغسلوه من الملح في أوضة مغلقة . . وأول  
حمام للأم في نفس الوقت في أوضتها وتنخفض كويس وتلم نفسها من  
الهوا وتستحم بمياه فاترة وصابون . .

#### وتقول رابعة :

الداية هيه اللى تحميه بكافولة أو أى حاجة طرية وأول حاجة  
يدوها له الشيكوريا علشان تكس وساخة البطن وتلبسه جلاية وكافولة  
ولغة ويافنة . . أما الأم بعد الولادة مجرد تشطيف وفي السبع بميه  
وصابون ونحط في الميه قشر رمان والملح الفارسي والزيت . .

وتؤكد خامسة ما ذهبت اليه الإخباريات السابقة إلا أنها تضيف  
بالنسبة لحمام الأم (المياه ساخنة فيها ملح يطلع منها بخار وتتبخ  
علشان عضفها يترم ولبنها يتزل للعيل ويطلقوا البخور ويرشوا السج  
حبات البركة علشان الحسد والعين الشريفة) .

#### وتلخص إحدى الإخباريات من البحيرة الموقف قائلا :

ينحط الشبح في الميه لتستحم في اليوم السابع ويعملوا لها بخور  
وهي تستحم ويقولوا الله أكبر الله أكبر ، نحط سبع حبات وملح في طبق  
وعليهم سكين ورغيف عيش ، توضع هذه الأشياء جنبها وتستحم ،  
وتخطي الأم على الملح والبخور سبع مرات وتلضم الفول في شكل  
غوايش ويوزع على الأطفال ، وتحط للعيل المولود من الغوايش  
واحدة . .

#### حسد المرأة الولود وطفلها :

قدمت لنا المادة الأنثوجرافية العديد من الأسباب التي تؤدي إلى  
حسد المرأة الولود وطفلها ، وبالعديد من الممارسات التي تستهدف  
حمايتها من الحسد والعين الشريرة Witchcraft ولعل أكثر هذه  
الممارسات تتمثل في إطلاق البخور وعمل شبة وفاسوخ ، الأحجية ،  
تعليق «خمس وخمسة» في جبهته أو تشبثها في ملابسه ، وإعمال  
نظافة الطفل . . بل قد يصل الأمر إلى حد إخفاء نوع المولود الذكر  
وتسميته بأسماء الإناث لفترة من الوقت . . إلا أن أكثر الممارسات  
شيعوا احتفاظهم بالقرآن الكريم عند رأس الطفل أو المرأة الولود حماية  
فضلا عن «التسمية» عند الاقتراب من الطفل أو نقله من مكان  
لآخر . . الخ .

#### وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية :

تتحسد المرأة الولود لما تخلف كثير ولمنع الحسد نجيب الشبة  
ونلعل القوالح ونحط عليها الشبة والملح ونرققها ، والعيل المحسود  
يعبط كثير ، ولو كان الحسد من النظرة نحط له خرزة زرقاء ونلبسه زى  
البنات علشان نخزي العين محدش يبص له وتعمل له عروسة ونرقه من  
عين فلان وفلانة . . الخ . وتستطرد الإخبارية قائلا :

الأم لما تولد ولد متقدش تخشى كثير وعلى رأى العيل اللى  
تتحيل في القرن بتولد في الحريد يعنى الكل لازم يعرف .

#### وتقول ثالثة من الدقهلية :

تحد المرأة الحماله الولادة على كثير عيالها وخصوصا إذا كانوا  
صبيان والولد بالذات يتحد أكثر من البنت خاصة إذا كان العيل  
تقاطيعه حلوة وتازل مليون شوية .

#### وتقول ثالثة من الإسكندرية :

تحد المرأة على كثرة الأولاد وخصوصا الصبيان وفي الحالة دى  
بنجر الأم وتعمل لها عروسة ونخرمها من عين كل اللى حوالها ونجيب  
كسيرة الموجودين يدغدغوها أو يشربوا قهوة وتتبخر بالتوتة بتاعتها  
أو بالكسيرة لمنع الحسد ، والعيل يتحد لما يكون حلو وفايم صحته  
كويسة ووزنه كبير ، لو اتحد وعرفنا أن فيه حد نظره ناخذ منه قطره  
ونبخره به . .

إلا أن إخبارية الشرقية ترى أن إنجاب الذكور مدعاة للحسد

والقهر إذ تقول :

اللى يجب صيان أوله حد وآخره شمانة . .

وتستطرد قائلة :

العيل يتحد لما يكون قبله ولد ويعملوا له حجاب من واحد  
وعشرين حبة من حبة البركة كل حبة يقرأ عليها المعوذتين وآية الكرسي  
وسورة يس إلى «قاغشنام فهم لا يصرون» ونلقهم ونحطهم للعيل  
بديوس . . أما كنت بلبس ابني زى البنات لحد 4 سنوات ، وجارتى  
لما بناتها تجيب صبيان متفتش الشابيك أبدا ، ولما بتها جابت بنت  
قالت لنا جابت سخامة .

#### ظهور الاسفان ، المشى . . الممارسات والاقوال المرتبطة :

تفيد المادة الأنثوجرافية بأن هناك أقوال تتردد في مثل هذه  
المناسبات وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف ، وتختصر  
إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه  
أو أخرى تستهدف التحجيل بظهور الاسفان أو المشى بسرعة .

#### وتقول ثالثة :

إن ظهرت سنة العيل تفرح أمه أن العيل بدأ يكبر وبدأ يأكل علشان  
تجيب غيره ، وإذا اتأخر مشيه يدوله لبن معزة علشان يقوى العصب  
أو يحطوه أمام مسجد يوم صلاة الجمعة وأول ومصلى طالع يعطيه  
فلوس يقوم العصب بمشى بسرعة . .

#### وتقول ثالثة :

أول ما تظهر أول سنة للعيل يقولوا صلاة النسي «<sup>33</sup>» ، ويكون لها  
فرحة كبيرة وإذا ظهرت سته بدرى يخبره والأم تبقى فرحانة وتدليه  
إصبعا وتقولوه عض يا ولد وأول السنة ما تشكها تبسط قوى . . وأول ما



بمضى العيل تقول «تأنة تأنة خطى العنة» . . . إند يابير إند .  
إند يابير لما يمشى الصغير ، فيه ناس تشتري له مشاية خشب عشان  
يسند عليها ولو تأخر المشى ياتخذوه لباب الجامع وفي حجره حمص  
وحوب ولول مصف ينفك له وحليه المربوطة ويحتر الحمص على  
الأرض

وتؤكد ثالثة ما ذهبت إليه سابقتها فتقول :

أول ما يمشى الولد نقول إند يابير إند يابير العمر طويل ،  
يمسكو العيل من تحت باطه وعيل بكري يكب فيه قدومه ويشق  
بالسكين في الأرض ويغنون إند يابير ده العمر طويل . . .

**ولادة التوأم — Twin**

أجمعت الآراء على أن ولادة التوأم خير وعطاء من الله وأن الأم  
التي تلد التوأم «مبروكة» خاصة إذا كان التوأم من الذكور ، أما إذا  
كانوا من الإناث فإن ولادة التوأم تورث شيئا من الحزن ومدة للضيق ،  
وأن العناية بهما تحتاج إلى المزيد من الجهد الذي يسبب للأم حالة من  
الإعياء والتعب المستمرين .

**الأطفال المشوهون :**

أعلنت المادة المعطلة أن ولادة الأطفال المشوهين مرده إلى إرادة  
الله أو أنها جزء لام أو أب رأى أطفالا مشوهين (أشرم - أعرج -  
أكتع . . .) وسخر منهم أو استهزأ بهم . . . وفي هذا يقولون :

«إرادة ربنا ولا حول ولا قوة إلا بالله دى خلقة ربنا عحة ،  
لو كان بشقة بتقوله يا أشرم ولو كان رجله فيها عيب فتقول يا أعرج ولو  
كان من غير ايد تقوله يا أكتع ومالهوش عين نقوله يا أعمى . . .»

وتقول ثالثة :

«لو واحدة خلفت عيل مشوه نقول إنها متفدتش كويس أو حرقت  
دمها أو زعلت وهو حنة دم . . .»

وتقول ثالثة (الشرقية) :

ولادة الأطفال المشوهين الحامل تكون شافت طفل مشوه وصعب  
عليها أو قرقت منه أو عايت عليه أو خضت ممكن تشوه الطفل في  
بطنها . . . فيه واحدة جارتنا ولدت عيلة زى السلحفاة حطوها تحت  
ماجور الخبيز لحد ما ماتت . . .»

وتقول إخبارية من الدقهلية :

الأولاد المشوهون لازم الأم شافت حالات كدة وهى حامل أو أن  
دمها زفر . . .»

**ظهور الأسنان العليا أولا :**

تضاملت المعطيات الأنثوجرافية بصدها ويبدو أنها حالة نادرة  
الحدوث ، إلا أن جميع الحالات بدون استثناء ذهبت إلى أنها إرادة الله  
وذهبت البعض منهن إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصة عند

ظهور الأنياب قبل الأسنان وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاة للحر  
والكآبة .

تقول إحداهن :

«إنها إرادة الله وإذا حزنت بحزن أهله ويقعدوا ويولولوا لبعض  
ودى عحة . . .»

وتقول إحداهن :

ولادة التوأم تبع البلرة الأب يجيب ولد يجيب بنت يجيب توأم ،  
الأم تعامل معاملة خاصة صحتها تكون تمام ومتغذية ووجودها في البيت  
مركة . . .»

وتقول ثالثة :

الشر في ولادة التوأم أنهم لما يبيكوا يبكوا مع بعض ويمرضوا  
بمرضوا مع بعض ولما يموتوا يموتوا مع بعض . . .»

وتقول ثالثة :

التوأم خير لكن ؟ بتع الأم ويقولوا إن الواحد لما يمرض يمرض  
الثاني وطبعهم يبقى واحد كمان :

وتقول رابعة :

الطلاق يبقى عادى وأول ما ينزل أول عيل منه قطنش الخلاص  
لغاية ميزل قرن العيل الثاني ، ساعات ينزل عيل بخلاص والثاني  
بخلاص ، لما ينزل العيلين بخلاص واحد ، لما يناموا وروحهم يتبقى  
قطط . وأهمهم تنادى وتقول ياللى عندك قطعة سيها ، وإن كان حد  
ضرب قطعة العيل يصرخ في السرير ، وإن عيطوا عيطوا سوا وإن سخنوا  
سخنوا سوا ولما يموتوا يموتوا سوا ولما يستنوا يستنوا سوا . التوأم خير  
وبركة وأهمهم مبروكة . . . ولقد أفادت المعطيات الأنثوجرافية الكثير عن  
غربة المعتقد الشعبي في هذا الصدد علامة التوأم بالأرواح والقطط  
والتجوال والعودة . . . ولهم في ذلك آراء ونظريات امتزجت بالخرافة  
والخيال إلى حد بعيد .

إلا أن إخبارية الشرقية تقدم لنا رؤية مغايرة تفسر لنا ولادة التوأم  
واستمرارهما في الحياة أو موتهما فتقول :

ولادة التوأم إذا كانوا صبيان الناس تفرح بيهم وإذا كانوا بنات  
تزعل وتحزن ، الذكور خير والبنات يزعلوا وولادتهم صعبة قوى إذا  
كانت الأنتان بخلاص واحد ميعشوش ، لكن لو كان لكل واحدة  
خلاص يعيشوا كنا نعرف واحدة واللثة توأم كانت معلمة صدرها بعلامة  
زرقة وعلامة حمراء عشان كل واحد يرضع من صدره . . .»

وتقول أخرى :

لو طلع للعيل أنياب أو عروس قبل الأسنان يكون العيل ده شؤم  
على أهله وأن أحد والديه سوف يموت أو يحصله مكروه . . .»

**المشاهرة :**

من أكثر الموضوعات التي قدمت لنا مادة أنثوجرافية وفيرة ، وقد  
أضافت الأخباريات على اختلاف مناطقهم بالعديد من الآراء والنظريات  
في هذا الصدد ، وتجمع على أن المرأة يمكن أن تحدث لها  
«المشاهرة» أو «الكبة» في كثير من الحالات كدخول عروس عليها  
أو امرأة غير متطهرة أو امرأة «عرقانة» أو أخرى عادت لتوها من مدفن  
أو ارتدت سوارا من الذهب أو خاتم من العاس أو عند دخول شخص  
حليق الذقن حتى ولو كان زوجها ، فضلا عن أشياء أخرى تؤدي إلى  
نفس النتيجة كرويتها للباذنجان أو اللحم النيء أو وحدة المزين  
«الحلاق» أو طفل قد تم ختانه . . الخ كما تفيض المادة بالطرق  
والأساليب التي يجب اتباعها لتبديد أثر المشاهرة أو الكبة

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

المشاهرة تحدث لو الواحدة والددة وواحدة عروسة والوالدة تكبس  
العروسة والعروسة تكبس والوالدة لو الواحدة دخل عليها لحمة نية  
أو باذنجان أو جوزها جاي من عند الحلاق أو دخلت عليها واحدة راجعة  
من العامود (المدافن) تقوم الواحدة جاية دويارة وتعقددها ٧ عقد تصع  
المشاهرة أو تحط خمسة صاغ فضة في طبق مليان فيه أو تقلب شبيب  
أو فردة جزمة ورا الباب . . .»

وتقول ثالثة :

واحدة فاطمة عيل وتدخل على والددة تشهرها ، لابس الماط  
تدخل على والدة أو عروسة تشهرها ، عروستين في بيت واحد يشهرها  
بعض ، العيل المتطاهر يشهر والدة ، الواحدة لما تكون عندها العادة  
وتخش على واحدة بترضع يحبس اللبن . . .»

وتقول ثالثة :

المشاهرة تحصل لما اتنين والدين يدخلوا على بعض أو راجل  
حالق دقنه أو شافت باذنجان أسود أو لحمة نية ، لازم الأم تلف ٧ مرات  
حول هذه الأشياء وتلبس خاتم بفضوص زرقاء . . .»

وتقول رابعة من الشرقية :

أحنا بنحط في صدر العروس حته جريد أخضر وباذنجان وشوية  
زهرة زرقاء في قماش خشن غير مستعمل قبل كده ، يستنى في صدرها  
حتى ظهور الشهر العربي متطلعش من بيتها ، فيه ناس تحط في صدرها  
فرع به سبع حبات وفي وسطهم خرة زرقاء . . . ودايما تصلى على  
النبي عشان متكبش . . .»

وتقول أخرى من الدقهلية :

دخول عروس لابس ذهب بندقي ، عدة مزين ، باذنجان ،  
حلاوة ، واحدة جاية من مدفن . . الشك هو اللي يعمل المشاهرة إذا  
الوحدة دخل الشك قلبها تأثر بالحاجات دى أنا أعرف عروس دخلت

عليها جارتها والحارة حصل لها سقط (إجهاض) وقعدت العروس  
ثلاث سنين بدون خلقة . . .»

وتؤكد إحدى إخباريات البحيرة ماسبق الإشارة إليه فتقول :  
لودخلت واحدة بخاتم الماط على عروس يقولوا قصدها إيه  
الولية الكبيرة العاية تشهرها ومتخلفش ، لو واحدة عليها صهرها  
تشهرها ، اللحمة النية تشهرها . . . إلا إذا خرجت هبه عليه وخطت ٧  
مرات . . . فيه ناس يقولوا الباذنجان يشهر ، وباس يقولوا ينفك  
المشاهرة لو الواحدة مشت في غيط الباذنجان (بين خطوطه) أو قطعت  
باذنجان وتولت عليه تفك المشاهرة لو حوزها حالق أو حد ثاني دخل  
عليها يشهرها ممكن هبة تخرج عليه . . أنا جيت حكيم الصحة عشان  
يظاهر ابني وكان حالق دقنه منعت الرضاعة وانقطع اللبن وقالوا لي  
اتشهرت . . . أحنا دلوقت منجيب جريدة نحل وتعمل فيها ٧ حدود تتحد  
بالسكين وتربطها بفتلة والفتلة فيها ٧ عقد ونحطها في صدر الواحدة  
عشان ماتتشهرش . . .»

وعلى الرغم من ذلك فإن المادة الأنثوجرافية المتاحة ترى إن  
الفشاء محروسة ، وأن الملائكة تحيط بيها حتى الأربعين وفي هذا  
تقول إحداهن : «الفشاء محروسة لأن الملائكة حوالها وباب السما  
مفتوح لها . . .»

وتقول ثالثة :

«الفشاء محروسة لحد الأربعين كلام سمعناه من الجدود ،  
ممنوع الصوت العالي ممنوع الدوشة لغاية الأربعين ، دى معاها ملايكة  
حرساها . . .»

وتقول ثالثة :

حواليها ملايكة لما تزعل يقولوا لها متزعليش ده انت حواليك  
ملايكة . اختك تزعل منك . . . وفي هذا إشارة إلى فكرة القرين .

وتقول رابعة :

محروسة وحواليها ملايكة ودعوتها مستجابة . . .»

حمى النفاس : Puerperal Sepsis<sup>(1)</sup>

ذهبت الآراء إلى أن حمى النفاس ، عدم النظافة الشخصية سواء  
للوالدة أو الداية أو الإصابة بدور برد أو ضعف عام أو زعل . . الخ .

وفي هذا يقولون :

لو مفيش نظافة في الولادة الداية ايديها مش نظيفة تحيلها حمى  
نفاس وزعلت أو جالها دور برد . . .»

وتقول ثالثة :

حمى النفاس تحصل لما يجيها برد شديد أو خرجت من بيتها قبل  
الأربعين . تسخن قوى وتعرق لحد متروح فيها . . .»



« حمى النفاس سببها الزعل خصوصاً لما الواحدة تجيب بنت ، أو سببها خضة أى حاجة تمكرك دمها . . »

وتقول ثالثة :

« لما الواحدة تمشى حافية ورجليها وسخة وتقع في مية وهية بتغسل نفسها تحيها حمى النفاس . . » ربنا يسلم منها لحد الأربعين قالوا ما سلام إلا سلام الأربعين قبرك مفتوح للأربعين .

### الرضاعة والغطام :: Lactation and Weaning

أتاحت المادة الأثنوجرافية معطيات تفيد بأهمية الرضاعة الطبيعية سواء للام أو الطفل ، وعدم تحييد الرضاعة الصناعية إلا للضرورة ، إذ إن الرضاعة الطبيعية تكفل للطفل الصحة والعافية ولأمة الحيوية والقوة والصناعة ، في حين الاعتماد على الرضاعة الصناعية لا تنفع الطفل ونصيه بالمرض والوهن وتسبب ضعف الام ومرضاها . . ومن ثم تذهب جميع الإخباريات إلى أنه ليس هناك أى ضرر لأن ترضع الام على وليدها بلبنها الطبيعي ، كما تفيد المادة المعطاة بأن هناك أطعمة تساعد على توفير اللبن في ثدي الام وأخرى تؤدي إلى غدرته ، وأن الرضاعة الطبيعية قد تمتد إلى نحو عامين ، وعادة ما يقطع الطفل بالصبار أو الهباب ، أو الطين أو وضع مادة لونها أحمر أو أزرق على حلمة الثدي لتشير الطفل منه . . كما يربطون بين مرونة التفكير والرضاعة الطبيعية وعدم المرونة وصلابة الرأي والرضاعة الصناعية . وفي هذا يقولون :

تصح الام بأكل الأشياء التي تغذيها أو أن تكثر من شرب اللبن والماء والحلبة والحلاوة الطحينية والسكك المشوى والقول السوداني والفجل . . المرضعة تأكل أد أربعة .

تقول ثالثة :

كل ما العيل يعيط نرضعه إلا إذا كانت أمه مشغولة نديله كراوية أو يتسون أول م الواحدة تولد العيل يرضع على طول بعد تنظيف الصدر

(١) من وجهة النظر الإكلينيكية تطلق حمى النفاس Puerperal Sepsis على الحالة التي ترتفع فيها درجة الحرارة للمرأة التي وضعت بعد مرور ٢٤ ساعة إلى ٣٨ درجة أو أكثر ثم معاودة ارتفاع درجة الحرارة مرة أخرى أو مراراً خلال الأربعين يوماً التي تلي الحمل ومصدر الإصابة يحصر في :

- (أ) حارحى : إصابة أو عدوى من الطبيب أو الممرضة أو أحد الأقارب عن طريق المطنس أو الرزاز
- (ب) داخلى : إصابة توحد في القناة التناسلية قبل الولادة كالتهاب عن الرحم ، المهبل أو لقاه جسي قبل الولادة بفترة قصيرة
- (ج) ذاتى : ما تمكن الإصابة في الجهاز التنفسي ، التهاب اللوز ، التهاب الحلق - ويلاحظ أن الموروث الشئى يركز على أن مصدر الإصابة ، ح

علشان تفتح العيون وما تكلش حوافق ولا حاجة وتشرب ميه كثير علشان تزود اللبن ، فيه ناس بتفرح لما ترضع صناعى علشان بتفتح العيل وتخليه تخين وده غلط مفيش أحسن من الطبيعي ونفطم العيل لما يتم ستين بالصبار والهباب .

وتقول ثالثة :

« عندنا العيل دايماً ماسك صدر أمه يرضع كل ما يعوز . . صدرها في بق ابنها . »

يمكن الست تزود لبنها بالفحل والحلاوة وتبعد عن الموالع والمخللات ولازم متزعش علشان اللبن ميفرش العيل . . مفيش أحسن من اللبن الطبيعي اللي بيترله ربنا ، بنقول عن الست اللي مابترعش ابنها دى استخشرت نفسها في العيل ، ولو معندهاش لبن ترضع لبن بقر أو جاموسة لكن مابترعش صناعى احنا نفطم العيل بعد ستين ونحط المر على صدر الام أكثر من مرة لحد م يرفض الصدر . . »

وتقول رابعة :

الرضاعة ستان وتاكل الام كل حاجة وتزود من أكل السردين والفسخ والجبن الحادقة والحلاوة الطحينية علشان يزودوا اللبن ويقللوا من أكل الملوخية والقول النبات علشان ينقص اللبن ، الرضاعة الطبيعي أحسن من الصناعي ، بقى اللي يرضع من صدر أمه زى اللي يرضع من البرازة لبن الام بيتزل سخن وحلو ونظيف . . »

وتقول خاصة :

الرضاعة الطبيعي متخليش الطفل يعرض لانه متغذى من لبن الام ولو مرض يخف بسرعة ، مهمة للام صحتها ترد وتجد وتكون مبسوطة لما يتزل لبن أكثر للعيل ، الرضاعة الصناعي تخلى العيل مرضان ويلقط المرض بسرعة وأعصابه تبقى طرية ، اللبن اللي متخزن جوه الام يجب لها مرض مشيه كويس . . »

### احتفالات اليوم السابع « السبوع » :

أفادت المعطيات الأثنوجرافية بالعديد من الممارسات المرتبطة بهذه المناسبة والتي تدور حول إشعال الشموع والحبوب السبعة والقلة والإبريق وارتباطهما بمفهوم الذكورة والأنوثة ، وهز الغريال وإطلاق البخور ورش الملح منعا للحسد والعين الشريرة ، وتوزيع الحلوى وارتباط هذه الممارسات بالتكبيرات والأغاني والصيحات ابتهاجاً بهذه المناسبة وسوف نحاول فيما يلي أن نعرض لأربعة نماذج من هذه الاحتفالات وفقاً لمناطقها المختلفة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

نبدأ في صفار الشمس مع المصارى يعنى قبل المغرب بشوية نرش الملح في البيت كله وفوق الفرش (لايكس البيت إلا في ثانی

يوم من أيام السبوع) . نخط شمع بعدد الأسامي وآخر شمعة تطفى نسمي باسمها ، ويوضع الطفل في الغريال والام تخطيه ٧ مرات وهيه بتقول الله أكبر الله أكبر وتدق له في الهون . ونقول له اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك متسمعش كلام منك ولا كلام أخوك . . إذا كانت بنت بنحضر قلة ونزوقها بالورد وإذا كان ولد بنحضر ابريق كبير ونزوقه بالورد ، ونفرك السبوع حمص وشمع وملبس وحلاوة وسودانى ونرش الملح والحبوب السبعة منعا للعين . . »

وتقول ثالثة :

في ليلة السبوع نشترى سبع حبوب من العلاف فول وفرة أرز وشعير . . الخ . . بنحضر ابريق لو المولود ذكر وقلة لو المولودة أنثى ، ونزوقها بالورد وشعلوا الشموع وتجبب كمان خضرة ورغيف عيش وسكين وملح ، ونحط حاجة من ذهب الام ، في اليوم السابع الام تستحمي وتحمي المولود ويتم الاحتفاظ بغيره دون غسل ثم يطلق البخور ساعة أذان المغرب .

وتقول ثالثة من البحيرة :

يحضروا ابريق للمولود وقلة للبنات يحطوا فيها شوية برصم أو فروع خضراء من شجر الليمون . ويحطوها كلها في صينة فيها فول نبات على أن تكون القلة أو الإبريق في نصف الصينة ، يلبسوا القلة أو الإبريق مصاغ اختها أو عمتها . . الخ . . يعملوا أكل كثير ككسي ولحم وشورية بالبصل ويحضروا الأجباب للأكل ، ويجيوا الغريال ويحطوا فيه المولود وحوايه الملبس ست كبيرة تمسك العيل وتغريله (تنظفه) وكل ما يتحرك الغريال ينط الملبس والعيل ياخذوه ويفرحوا ، واحدة ثانية تدق الهون وتقول اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك . . يحرقوا البخور وفيه حبة البركة وعين العفريت وشبة وفاسوخة ويخور معطر ، الام تشيل العيل من الغريال وتخطى سبع مرات على البخور ، ويرشوا الحبوب السبع ويقولوا ياملح دارنا كتر عيالنا ويرشوا الملح ، يحضروا سبع شمعات بأسماء سبع بنات مبروكه ، فاطمة . . الخ وسبع شمعات بأسماء سبع أولاد محمد ، أحمد . . الخ الشمع يتزل دموعه ، آخر شمعة يسماها بيا اسم العيل .

تؤكد رابعة من الشرقية ما سبق الإشارة إليه إلا أنها تضيف :

« . . يعملوا له حجاب من السبع حبوب ويحطوها بالملح وقروش ويأخذوا القول ويعملوه غريشة ويعلقوها في نفس الحجاب .

وتقول خاصة من الدقهلية

مؤكد ما سبق الإشارة إليه على لسان إخباريات الإسكندرية والبحيرة والشرقية . .

« ليلة السبوع تستحم الام والطفل ويلبسوا ملابس جديدة ، ويحضروا قلة للبنات وإبريق للمولود يحطوا فيه ورد ويوضع في وسط أودة الام ، يحطوا تحت مخدة الطفل لقمة عيش وشوية ملح علشان

يحفظوه ، يوم السبوع ساعة العصر يحضر الأقارب والجيران ويدقوا الهون علشان الطفل يسمع الصوت والدوشة وما يتخضش من أى حاجة ، يوضع الطفل في غريال ومعه حلويات وفلوس واحدة تشيله وتلف بيه البيت والأولاد الصغيرين يمسكوا الشمع ويدوروا في البيت ويغنى اسمع كلام أبوك ، اسمع كلام أمك اسمع كلام خالك . . »

### التسمية ودلالاتها :

أفادت المادة التي سبق الإشارة إليها أن البعض يحرص على إشعال الشموع في اليوم السابع ، وفي وقت محدد ، على أن تطلق أسماء معينة على كل شمعة ويسمى الطفل باسم آخر شمعة تطفىه . ثمةا يطول العمر ، وبصفة عامة فإن إختيار الأسماء منطاب بالآب والام دون تدخل الكبار خاصة في أيامنا هذه ، وإن ذهبت بعض الآراء إلى أن التسمية ما زالت متروكة لكبار السن على الأقل لإقرارها والموافقة عليها . وعادة ما تتم التسمية في الاتجاهات التالية :

أولاً : التسمية تتم على غرار أسماء الأجداد أو أحد الأقارب ثمةا .

ثانياً : إختيار الأسماء التي لا تسبب للطفل أول للطفلة حرجا باستثناء التسمية في الحالات التي يتكرر فيها موت الطفل إذ تفضل أسماء مثل القرعة الجارية ، الشحات (الله منحه إياها) ، رضا (ربنا رضاها) ، هبة (وهبة من الله . . الخ وكذلك أسماء مثل أم الخير ، أم الهنا ، زعيلة الأسود) العفش . . الخ .

ثالثاً : الأسماء الإسلامية ، خير الأسماء ما عبد ومحمد ، محمداً وأحمد وإسلا ، مؤمن وكذلك أسماء الصحابة وزوجات وبنات الرسول (صلى الله عليه وسلم) مثل زينب ويسمونها الباتعة ، نفيسة ، أمة ، أم كلثوم . . وكذلك عمر وعثمان وعبد الله وصلاح الدين . . لكنها الآن بدأت تختفى وتحل محلها أسماء أخرى مثل سلمى وسلوى ومها وهند وكاميليا وإنجى وتامر وعلاء ووائل وبهاء وطارق . . الخ . رابعاً : التسمية بأسماء الأشخاص ذوى المكانة الخاصة سواء أكانوا أحياء أو أموات سواء أكانوا من قادة المجتمع أو رجال الفكر أو على غرار أسماء المشهورين من الفنانين والمذيعين . . الخ .

من العرض السابق يمكن القول أن هناك خطوطاً عامة للموروث الشئى فيما يتعلق بطقوس الحمل والولادة ، ولا تختلف في مقوماتها الأساسية ولكنها قد تختلف في التفاصيل بل إنها قد تشابه إلى حد كبير في المضمون أو المعنى ولا تختلف إلا في دلالاتها اللفظية أو ما نعتبره عه بتباين اللهجات العامية المحلية من منطقة إلى أخرى كما في قولهم ، « يتزل سلب » أو « يتزل سلك أبيض » إشارة إلى السائل الذي يظهر قبل الولادة مباشرة أو في استخدامهم لمفردات من التربة والقر والعامود إشارة إلى المدافن ، الخ . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن هناك بعض الاختلافات في معطيات الإخباريات على اختلاف



صافقهن ، ولتوضح ذلك نقول : إن المعتقد الشعبي على سبيل المثال يرى أن هناك أسبابا لحمل الفاس أو الإجهاض أو حشد المولود ، وأن هناك ضرورة للقيام بالعديد من الممارسات والطقوس لمواجهة مثل هذه المواقف ، هـا تتباين المعطيات وتختلف من منطقة إلى أخرى . . ولاشك أن هذا التباين مرده إلى

### أولا : العوامل الحضارية والثقافية

كلما إزداد الوعي وارتفع مستوى التعليم وإزداد الاتصال الثقافي أوجدت نوع من الحراك الاجتماعي كلما ضعفت بعض هذه الممارسات وفقا للدرجة التأثير والحصوية ، بل تصح الممارسات من قبيل الرواسب الثقافية وليس ثمة تبرير واضح لهذا السلوك أذاك ، إنما بفعل ذلك لأنها عادات الأباء والأجداد .

### ثانيا : العوامل البيئية :

وتلك تلعب دورا واضحا في مواجهة بعض هذه الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ولتوضح ذلك نضرب المثالين التاليين :

— أن المجتمعات الزراعية والتي يغلب عليها النشاط الزراعي تجد في معطيات البيئة ما تستطيع به مواجهة الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، إذ يوصى المعتقد الشعبي مثلا المرأة التي تعرضت لعملية المشاهرة « بالسير في خطوط الباذنجان أو أن تضع في صدرها أجزاء من نباتات خضراء للتغلب على عملية المشاهرة هذه . بينما تجد أن مجتمعات الصيادين أو المجتمعات الساحلية توصى باستخدام أجزاء من شبكة الصياد لمواجهة مثل هذه المواقف ، ومواقف أخرى مماثلة

ترتبط بالحمل والولادة كالسحر « العمل » أو الإجهاض . . إلى وبصفة عامة يمكن القول أن المعطيات الأنثوجرافية قد كد عن عدد من الأبعاد الثقافية الواضحة لعمل أهمها :

أولا : عمق المعتقد الديني الذي ما زال يلعب دورا فعالا الموروث الشعبي ويتضح تأثيره في أن الإنجاب والعقم رهن بإرادة الله ، وأن الإجهاض أو استمرار الحمل مرتبطا بمشيئة الله . . مواج الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، كالمشاهرة أو الإجهاض أو العفة أو الولادة العسرة أو الحشد بالحوء إلى الشيخ أو الفقيه في كثير من الأحيان والذي قد يستعين بأيات من القرآن الكريم ، كآية الكرسي المعوذتين . . فضلا عن عمل الأحبة والرقى وما إليها .

ثانيا : الرواسب الثقافية والتي تنسم بالخرافة إلى حد بعيد والتي قد لا تجد لها تأييدا علميا بأي حال من الأحوال كاستمرار الحمل لفترة تتجاوز ١١ شهرا . وتفسيرهم بأن ذلك مرده إلى تناول المرأة لحمل السوق أو الأبل ، والعلاقة بين لون « الكلف » ولون الطفل ، وأكل الصل ولون الطفل الأبيض ، أو المقابلة بين دفن خلاص الطفل بالقرب من « جواهرجي » حتى يصبح غنيا ، أو عندما ينام النوام تحول روحها إلى قطط . . . . أو ينبغي على من يذهب لإلقاء خلاص الطفل ، أن يكون فرحا مستبشرا حتى يشب الطفل على شاكلته . . الخ ولاشك أن هذه الموروثات الثقافية أصحت من قبيل الرواسب الثقافية إذ تمارس على الرغم من عدم اقتناع الكثيرين بجدواها وإدراكهم عدم فاعليتها .

يمكن القول بأن « الأعياد » عموما هي أيام محدودة ، ترتبط بذكرى حدث ، أو شخص له أهمية خاصة في تاريخ الجماعة ويحفظ وجدانها له تقديرا وإعزازا . . وتسجل الجماعة في لحظة - يوم مثلا - بذاتها . . وحين تأتي هذه اللحظة دوريا في مسار الزمان ، تبعث النفس هذا الحدث لتحياه من جديد ، أو يأتي ذلك الشخص البطل المخلص المحبوب ، ليكون وسط الجماعة كما كان أول مرة . وهنا يظهر دور الفن الشعبي خاصة ، إنه يعبر عن تصور الجماعة لأصل العيد ، وما يرتبط به ، وعن مشاعرها التاريخية والمعاصرة نحوه .

وه القبط « اسم يطلق - علميا - على أهل أرض مصر عامة ولكن ثمة معنى اصطلاحيا أصبح يتبادر عند ورود هذه الكلمة في القول أو الكتابة ، فالقبط بهذا الاستخدام الاصطلاحي هم المصريون المسيحيون ، الذين ينتمون دينيا إلى الكنيسة القبطية . ونحس هنا نتكلم عن « الأعياد القبطية » في إطار هذا المفهوم المصطلح عليه .

## الأعياد القبطية

بقلم المستشار : وليم سليمان قلادة

ولقد نشأت أهم الأعياد القبطية خلال العصر القبطي من تاريخ مصر ، أي خلال ستة قرون من منتصف القرن الأول إلى منتصف القرن السابع . ولكن هذا لا يعني أن إضافة جديدة وإعادة لتنظيم الاحتفال ببعض الأعياد لم تحدث بعد ذلك ، فثمة أحداث مهمة حرت بعد هذا التاريخ ، وشخصيات بارزة - ضمها الوجدان الشعبي ضمن تراث ذاكرته الجمعية .

ولقد حدث أن جاءت المسيحية إلى مصر أثناء الاحتلال الروماني لبلادنا - وهي فترة تعمق فيها الانفصال بين الحكام والمحكومين القط ، كان الانفصال عسريا ودينيا وطبقيا ولغويا وحضاريا . واستمر هذا الانفصال بعد أن ألحقت مصر بالقسم الشرقي البيزنطي من الإمبراطورية الرومانية . وتعرض المصريون على مدى ستة قرون لاضطهاد شرس من الرومان الوثنيين ومن الرومان البيزنطيين . ولكن المصريين المحكومين صاغوا رؤيتهم لأنفسهم ولأرضهم وللزمان وللكون ، ونهضوا للمقاومة دفاعا عن إيمانهم وعن هويتهم . من خلال المسيحية وفي إطار مؤسستهم الشعبية .

فمنذ أن اعتنق المصريون المسيحية التأم المؤمنون في جماعة منظمة هي « الكنيسة القبطية » - أقدم مؤسسة شعبية في مصر - التي طبقا للتقليد التاريخي الكنسي القبطي أسسها القديس مرقس أحد رسل السيد المسيح وكتب الإنجيل الثاني ، وما زالت مستمرة دون انقطاع



تؤدى مهمتها . وهي كيان مستقل له التنظيم الرئاسي المكتمل والمكتفى بذاته داخل مصر . وغير قرون طويلة كانت مصر ولاية مستعمرة تابعة لدولة عظمى . لها كنيسة مستقلة ، لذلك يكون من الطبيعي أن تستقر في الوجدان الجمعي المصري ، بوعي أوفى العمق الدفين . . أمية : أن تكون مصر ككنيستها مستقلة غير تابعة . وهكذا عاشت الكنيسة القبطية في العقل الجمعي للمصريين رؤيا مستقبلية للوطن .

وكان من الطبيعي بالنسبة لشعب مقهور يحكمه الأجانب ، محروم من أن يتظم كجماعة سياسية ، أن تكون الجماعة الدينية هي إطار نشاطه ، ومصدر وعيه ومحال إدعائه .

وحين جاءت المسيحية إلى مصر لم تقدم مطلقا فلسفيا كما هو الشأن في الفلسفة والدين اليونانيين ، كما لم تقدم حسب وصايا دينية وتعاليم خلقية - بل إلى ذلك ، قدمت إيمانا بإله حي ، هو محبة مطلقة كاملة . ويؤمن المسيحيون بأن الله في حبه غير المحدود أرسل كلمته فصارت إنسانا ، ولقد عاش الكلمة المتجسدة الظاهرة الإنسانية ، وحمل كل معاناة البشر حتى الموت . ولكن طبيعت أقوى من الموت - فقام وانتصر على قوة الموت . وهكذا فكل من يؤمن به ويتحد بموته وقيامته يغرس الكلمة في كيانه شركة الطبيعة الإلهية وينال قوة القيامة .

ولعل من أوضح الدلائل على التغير الذي أحدثته المسيحية في وجدان المصريين أن العلامة التي قدمها الدين الجديد كتعبير يحمل كل ما أنجزه الكلمة المتجسدة هذه العلامة هي الصليب ، يرسمها المؤمن على نفسه ويلصقها على صدره ، ويسمكها بيده . تماما كما كان يفعل ملوكه القدامى الذين كان الإله القديم يقدم إليهم ( العنخ ) - الصليب مستدير الرأس ليعطيهم الحياة . ولكن هذه العلامة لم تكن تقدم إلا للملك ، ولا تقدم لأحد من أفراد الشعب . أما مع المسيحية فصار للإنسان العادي أن ينال هذه الرتبة الملكية . وبالفعل ، فإن النصوص والطقوس المسيحية تؤكد للمؤمن أنه بهذا الإيمان الجديد يصير ملكا مع المسيح وبه . فانضمام الإنسان للكنيسة يتم بالإيمان وبمشاركة المسيح موته ودفنه وقيامته . يتم هذا كله بمراسم المعمودية ، أي الصيغة التي تتم في « جرن » ( أي حوض ) ماء يخط فيه مرات كثيرة رسم الصليب ، ثم يدفن فيه الشخص ثلاثة مرات تعبيرا عن مشاركة صلب المسيح ودفنه ثلاث أيام ، فإذا خرج من قبر الماء فهذا يعني أنه قام مع المسيح وصار « خليفة جديدة » وعلى شبه ملك المسيح يوضع على رأس الممعد تاج ، إذا صار ملكا . ويستحضر الوجدان هنا ما جاء في نصوص العهد الجديد من أن المسيح كلمة الله « جعلنا ملوكا . . . »

لهذا فإن الفلاح المصري وجد في المسيحية تعبيرا عن كرامته ووعيا بها كان منذ زمن بعيد قد فقدتهما . ومن هنا أيضا كانت مصر من

البلاد التي كان اقتبال المسيحية فيها عاما ومحاسن .

ومن ثم فإنه من الطبيعي أن تكون الوحدة الرئيسية في الفنون الشعبية القبطية هي الصليب - في تنوعات وأشكال كثيرة .

إن الصفة الأولى للفن القبطي هي أنه فن شعبي ، بل لعله أول فن في الشرق يأخذ هذا الطابع ، فمن قبله ، كانت الفنون سواء في وادي النيل وفي وادي الفرات وفي الأقاليم المجاورة مكرسة لتحديد الملوك والحكام ، ولذلك كانت تستلهم اتجاهاتها وطرق صنعائها من آراء هؤلاء الحكام الذين كانوا يختارون الفنانين ويرعونهم ، ويدبرون لهم إمكانيات أعمالهم ووسائل تنفيذها ، فكان الوحى يهبط إلى الفنان من على ، ويقرر الدارسون أن ما كان يظهر من وقت لآخر من آثار للفن الشعبي كان في حقيقته تقليدا سريعا منحرفا للفن الرسمي - حيث إنه في كل مرة يصيب الضعف أو الانهيار الملكية الفرعونية ، كان الفن المصري يلاقى نفس المصير .

هكذا يبين أن العطاء الأعظم الذي تقدمه المسيحية للمؤمنين بها هو شخص السيد المسيح نفسه ، لهذا ليس غريبا أن تكون أهم الأعياد القبطية على مدار السنة مرتبطة به وبمراحل حياته .

ثم تأتي بعد ذلك الأعياد التي تعيد ذكرى الشخصيات العظيمة التي آمنت به جيلا بعد جيل ، وأدت لهذا الإيمان الخدمات العظيمة ، أوضحت في سبله بحياتها .

وقد حدد النظام الكنسي مواعيد هذه الأعياد على أيام السنة القبطية وهي نفسها التقويم المصري الزراعي العتيق منذ العصور الفرعونية . وهو نفسه التقويم الذي يحدد ما بنى عليه الفلاح المصري مواعيد الزراعة والرى والحصاد حتى اليوم . وكان هو المستخدم في الحكومة المصرية حتى أواخر القرن التاسع عشر .

ويضم هذه الأعياد كتاب يسمى « السنكار » وله طبعه قديمة نسبيا باسم « كتاب الصادق الأمين في أخبار القديسين ، القاهرة ، ١٦٢٩ للشهداء ( ١٩١٣ م ) .

ويمكن تقسيم الأعياد القبطية إلى ثلاث مجموعات : أعياد السيد المسيح ، وأعياد السيدة العذراء ، وأعياد الشهداء والقديسين .

وتنقسم أعياد السيد المسيح إلى قسمين : كبرى وهي مناسبات أهم الأحداث في حياته ، وصغرى وهي ذكرى وقائع ليست في أهمية الأولى . وعدد كل من هذين القسمين سبعة أعياد .

### والأعياد السيديّة الكبرى هي :

- ١ - إشارة السيدة العذراء بالحمل به ( ٢٩ برمهات - ٢٧ مارس ) .
- ٢ - ميلاده ( ٢٩ كيهك - ٧ يناير ) .

- ٣ - ( الغطاس ١١ طوبة - ١٩ يناير ) .
- ٤ - أحد الزعف ( الأحد السابع من الصوم الكبير ) .
- ٥ - عيد القيامة ( الأحد التالي لأسبوع الآلام ) .
- ٦ - الصعود ( اليوم الأربعون بعد عيد القيامة ) .
- ٧ - حلول الروح القدس ( اليوم الخمسون بعد عيد القيامة ) .

### والأعياد السيديّة الصغرى هي :

- ١ - عيد الختان ( ٦ طوبة - ١٥ يناير ) .
- ٢ - عرس قانا الجليل ( ١٣ طوبة - ٢٢ يناير ) .
- ٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل ( ١٨ أمشير - ١٦ فبراير ) .
- ٤ - خميس العهد ( اليوم السابق للجمعة الكبيرة ) .
- ٥ - أحد توما ( الأحد التالي لعيد القيامة ) .
- ٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر ( ٢٤ بشنس - ١ يونيو ) .
- ٧ - عيد التجلى ( ١٣ مري - ١٩ أغسطس ) .

### الأعياد السيديّة الكبرى :

#### ١ - عيد البشارة :

وهو تذكّار بشرى الملاك جبرائيل للسيدة العذراء مريم بأنها ستحبل وتلد السيد المسيح ، كما روى ذلك لوقا في إنجيله . ويقع هذا العيد قبل ميلاد المسيح بسبعة أشهر هي مدة الحمل به .

#### ٢ - عيد الميلاد :

وهو تذكّار ميلاد السيد المسيح كما روت ذلك الأنجيل ويحتفل بهذا العيد بالصلاة طوال المساء وحتى منتصف الليل ولتعميق معنى ميلاد المسيح في وجدان الشعب يسبق العيد صوم لمدة ٤٣ يوما يكون الطعام فيها نباتيا . وحين يعود الشعب من الكنيسة في الساعات الأولى من صباح اليوم التالي إلى بيوتهم ، يجلدون على ماتدتهم الأطعمة الشبهة المعدة طوال النهار .

#### ٣ - عيد الغطاس أو الظهور :

وهو تذكّار معمودية السيد المسيح من يوحنا المعمدان في نهر الأردن . وهو أيضا تذكّار بدء ظهور السيد المسيح وسط الشعب بتأدي برسائه .

ويجرى الاحتفال بهذا العيد أيضا بالصلاة في الكنائس ليلا كما في عيد الميلاد . ويسبق صوم من يوم إلى ثلاثة أيام . ويرتبط هذا العيد بالمياه - ولذلك فإن مراسم الاحتفال به حاليا تتضمن جزءا يؤتى فيه بلقان « أي حوض » يوضع فيه ماء من النيل وتجري الصلوات لطلب البركة على هذا الماء ثم يغمس الكاهن طرف قطعة من القماش فيه ويلبس جباه المصلين .

على أن هذا اللقان الصغير كان في الماضي مستودعا يسمح للمصلين بالغطس فيه . ولكن هذه العادة أبطلت لما كان يصحبها من

### هرج وضوضاء .

على أن المؤرخين في العصور الوسطى رويوا كيف كان الاحتفال بهذا العيد يجرى على ضفاف النيل نفسه وتشارك فيه الجماهير المصرية كلها أقباطا ومسلمين كما كان رجال الدولة يشاركون في ذلك . وقد كتب المسعودي عن الاحتفال بليلة الغطاس بعد أن شاهده بنفسه أثناء حكم الإخشيد محمد بن طغغ . وقد أمر فأسرح من جانب الجزيرة وجانب القسطاط ألف مشعل غير ما أسرج أهل مصر من المشاعل والشمع . وقد حضر النيل في تلك الليلة آلاف من الناس المسلمين والنصارى ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ومنهم على الشطوط لايتناكرون ، ويحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكول والمشروب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي والعزف . وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب ويغطس أكثرهم في النيل ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرىء من الداء . والطعام المعتاد أكله بعد الحضور من الكنيسة هو « القلقاس » والبرتقال والبونفى .

#### ٤ - أحد السعف :

واحد من أكثر الأعياد القبطية شعبية ، وهو تذكّار لما رواه الإنجيليون عن دخول السيد المسيح إلى مدينة القدس - أورشليم . فقد دخلها في وداعة وتواضع راكبا أتاناً . وفرشت الجموع ثيابهم في الطريق ، وآخرون قطعوا أغصانا من الشجر وفرشوها في الطريق وأخذوا سموف النخل وخرجوا للقاءه . ولما قرب عند منحدر جبل الزيتون ابتدا كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوت عظيم والذين تقدموا والذين تبعوا كانوا يهتفون قائلين : « مبارك الأتى باسم الرب » .

ومنذ مساء يوم السبت ، وفي الصباح الباكر يتوافد الأقباط على الكنيسة حاملين سعف النخل الأبيض وأغصان الزيتون والورد . ويطوفون بالكنيسة حاملين السعف مرنمين بالبحان شجية . وإلى وقت قريب كانت المواكب تطوف شوارع المدن والقرى ليلة الأحد حاملية السعف والشموع .

#### ٥ - عيد قيامة السيد المسيح :

وهذا هو أعظم الأعياد المسيحية وأقدمها . وفيه يستعيد المسيحيون قيامة السيد المسيح فجر الأحد ، كما سجل ذلك الأيليون الأربعة ويسبق هذا العيد صوم لمدة ٥٥ يوما . ويحتفل به كالميلاد والغطاس مساء يوم السبت ليتهى القداس في الساعات الأولى من يوم الأحد ويجرى أثناء الاحتفال تصوير لحدث القيامة ، إذ تطفأ أنوار الكنيسة ويغلق باب الهيكل ليصبح كقبر المسيح المختوم ودخله يوجد بعض الكهنة والشماسة . ثم يملأ الكاهن من الداخل بصوت عال ثلاث مرات : المسيح قام - وذلك كما صنع الملاك في قبر المسيح .



حيث يطلب الشماس من الخارج أن تفتح الأبواب ليدخل ملك المجد «وحين يسأل الكاهن من الداخل» من هو رب المجد «يجيبه الشماس: «هو الرب القوي...» ويدفع باب الهيكل بقوة، وتضاء الأنوار، وتردد ألحان الفرح والانتصار بقيامة المسيح، ويطوفون بأيقونة القيامة في الكنيسة حاملين الشموع والأعلام المرسوم عليها صورة القيامة.

وسب أهمية هذا الحدث، جعلت الكنيسة من كل أحد - تذكارا أسبوعيا لقيامة السيد المسيح.

#### ٦ - الصعود :

يقول سفر أعمال الرسل : إن السيد المسيح ظل يظهر لتلاميذه طوال أربعين يوما بعد قيامته ، ثم صعد إلى السماء .

وتحتفل الكنيسة به يوم الخميس الذي يكمل أربعين يوما بعد عيد القيامة :

#### ٧ - حلول الروح القدس :

وهذا العيد تذكرا لما سجله سفر أعمال الرسل بشأن حلول الروح القدس على التلاميذ يوم الخمسين بعد عيد القيامة . أي بعد عشرة أيام من عيد الصعود .

#### الاعياد السيديّة الصغرى :

##### ١ - عيد الختان :

خضع السيد المسيح للشريعة اليهودية ، ولهذا أجريت له عملية الختان في اليوم الثامن بعد مولده ، كما روى ذلك لوقا في الإنجيل الذي كتبه .

##### ٢ - عرس قانا الجليل :

أصل هذا العيد رواه يوحنا في الإنجيل الذي كتبه ، فلقد دعى السيد المسيح ووالدته إلى عرس في بلدة قانا . وحدث أن فرغ المشروب الذي كان يتناوله المدعوون ، ويبدو أن أصحاب العرس وقعوا في الحرج . فطلبت أم المسيح منه أن ينقذ الموقف ، فاستجاب لها وحول ماء كان في علة جرار إلى عصير للكرم . فلما شرب ضيف الشرف أعلن أن هذا أطيب ما شربوه في تلك الليلة . وزال الحرج عن أصحاب العرس .

##### ٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل :

هنا أيضا تأمر الشريعة اليهودية بأن يقدم المولود الذكر إلى الهيكل بعد أربعين يوما ، وأن تقدم عنه ذبيحة زوج بعام أو فرسخ حمام . وقد تم ذلك كله . وفي الهيكل استقبله رجل بارتقى اسمه سمعان كان قد أوحى إليه أنه لن يموت قبل أن يعاين مسيح الرب . فما أن رآه قال : «الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام...»

#### ٤ - خميس العهد :

في هذا اليوم اجتمع السيد المسيح مع تلاميذه في اليوم السابع لصلبه وأسس للكنيسة سر القربان ما تمارسه الكنيسة إلى اليوم في كرا قداس .

وفي هذا الاجتماع أيضا قدم السيد المسيح قدوة لتلاميذه في التواضع والخدمة ، إذ قام عن العشاء وغسل ثيابه وأخذ منشفة واشتر بها ثم صب ماء في مغسل وبدأ يغسل أرجل التلاميذ ويمسحها بالمنشفة التي كان متزرا بها . ثم سألهم « أفهمون ما قد صنعت بكم - أنتم تدعونني معلما وسيدا وحنا تقولون لأنى أنا كذلك ، فإن كنت وأنا السيد والمعلم قد غسلت أرجلكم فأنتم يجب عليكم أن يغسل بعضكم أرجل بعض لأنى أعطيتكم مثالا وكما صنعت أنا بكم تصنعون أنتم أيضا .. وإن عملتم هذا فطوباكم إن عملتموه ... »

ولذلك فإن من ضمن ممارسات هذا العيد أن يؤتى بماء في لقان وتلى عليه الصلوات ثم ياتر الكاهن بمنشفة كما فعل السيد المسيح بالماء أرجل المصلين . ولقد سجل المقرري بعض ما كان يحدث في عهده في هذا اليوم فيقول « وعوام أهل مصر في وقتنا يقولون خميس العنيس من أجل أن النصرى تطبخ فيه العنيس المصفى .. وكان في الدولة الفاطمية تضرب في خميس العنيس هذا خمسمائة دينار تفرق في أهل الدولة .... وأدركنا خميس العنيس هذا في القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة ... »

#### ٥ - أحد توما :

ويقع في الأحد التالي مباشرة لعيد القيامة . وتوما كان واحدا من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر . وحدث أنه لم يكن حاضرا مع الباقيين حين زارهم المسيح بعد قيامته . فلما جاء قال له التلاميذ الآخرون : قد رأينا الرب . فقال لهم « لم لا أبصر في يديه أثر المسامير وأضح يدي في جنبه أومن » فبعد ثمانية أيام كان التلاميذ مجتمعين وتوما معهم . فجاء المسيح ووقف في الوسط ودعا توما لينحني من آثار المسامير والطعنة .

#### ٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر :

جاء في الإنجيل الذي كتبه متى أن السيد المسيح وهو بعد صبي أخذته أمه وخطيبها يوسف النجار جاء إلى مصر لأن هيرودس النبي مزع أن يطلب الصبي ليهلكه . فقام وأخذ الصبي وأمّه ليلا وانصرف إلى مصر ويقول كتاب السنكسار القبطي وهو الكتاب الذي يضم سير القديسين وأعيادهم إن هذا اليوم هو من أعظم أعياد مصر الروحية لوجود السيد المسيح فيها . فلنحتفل به ونسر ونفرح فيه وقد وضعت الكنيسة لهذه المناسبة لحنا يتغنى فيه المصلون في هذا اليوم قائلين : « افرحى وتهللى يا مصر وكل بنينا وكل تخومها ... لأنه قد أتى إليك محب البشر . »

وتقول الروايات إنه حين دخل السيد المسيح أرض مصر ارتجفت أوثانها وكانت تنكس لدى ظهوره أمامها . ويذكر المؤرخ بلاذريوس الأسقف من رجال القرن الرابع الميلادي أنه ذهب بنفسه إلى إقليم الصعيد في منطقة الأشمونين حيث ذهب المسيح ورأينا هناك بيت الأوثان حيث سقطت جميع الأوثان التي فيه على وجوها عندما دخل المدينة .

وتوضح الكتب مسار الزائرين الكرام إذ دخلوا مصر من الشرق ومروا بالقرب من الزقازيق إلى مسطرد إلى سنود إلى البرلس إلى سخا ثم ساروا غربا إلى وادي النطرون حيث قامت الأديرة فيما بعد ثم جاءوا إلى عين شمس - المطرية واستظلوا بالشجرة المشهورة هناك . ثم إلى مصر القديمة وسكنوا المغارة الكائنة الآن بكنيسة القديس سرجيوس ( أبو سرجة ) وذهبوا بعد ذلك ، جنوبا إلى الصعيد من المعادى حيث كنيسة السيدة العذراء كائنة الآن على شاطئ النيل ، ووصلوا إلى البهنسا ثم إلى جبل الطير بالقرب من سالوط وإلى الأشمونين ثم إلى القوصية ومير ومنها إلى جبل قسقام حيث قام فيما بعد الدير الشهير بالحرق . ويروي تاريخ هذا الدير أن العائلة المقدسة سكنت في بيت صغير بجوار مغارة بها بئر ماء جار ، وتحول ذلك كله فصار ديرا للعبادة . ومن هذا المكان تلقت العائلة الأمر بالعودة إلى فلسطين بعد وفاة هيرودوس .

وتعنى الكتب بذكر الآيات والمعجزات التي جرت في كل مكان مر به السيد المسيح وتردد ذكر هذه الزيارة في كتاب فضائل مصر ، الذي كتبه عمر بن الكندي في عصر الدولة الإخشيدية إذ روى أن أسد بن موسى قال : إنه شهد جنازة مع ابن لهيعة ، فرقع هذا رأسه ونظر إلى جبل المقطم وقال إن عيسى بن مريم مر بسفح هذا الجبل وعليه جبة صوف وقد شد وسطه بشرط وأمّه إلى جانبه .

#### ٧ - التجلي :

تروى الأناجيل أن السيد المسيح أخذ من تلاميذه بطرس ويعقوب ويوحنا أخاه وصعد بهم إلى جبل عام منفردين وتغيرت هيئة قدامهم وأضاء وجهه كالشمس وصارت ثيابه بيضاء كالنور وإذا موسى وإيليا قد ظهرا لهم يتكلمان معه .

#### أعياد السيدة العذراء السبعة هي :

- ١ - البشارة لأمها بالحمل بها (٧ مري - ١٣ أغسطس) .
  - ٢ - ميلادها (ابشس - ٩ مايو) .
  - ٣ - دخولها الهيكل (٣ كهك - ١٣ ديسمبر) .
  - ٤ - موتها (٢١ طوبة - ٣٠ يناير) .
  - ٥ - صعود جسدنا إلى السماء (١٦ مري - ٢٢ أغسطس) .
- ويسبق هذا العيد صوم مدته ١٥ يوما من ١ - ١٥

- مري - ٧ - ٢١ أغسطس ) وهو صوم شعبي ويشترك في صومه في بعض النواحي الأقباط والمسلمون .
- ٦ - عيد تكريس أول كنيسة باسمها في مدينة فيلى بمقدونية - اليونان (٢١ بؤونة - ٢٨ يونيو) .
  - ٧ - عيد ظهور السيدة العذراء بالزيتون من ضواحي القاهرة (٢٤ برمهاث - ٢ إبريل) .

في مساء ٢ إبريل ١٩٦٨ أبصر عمال القل في محل عملهم أمام كنيسة العذراء بالزيتون ظهور السيدة العذراء مضيئة بين قباب الكنيسة ، فأخبروا كاهن الكنيسة بذلك وتالتى ظهور العذراء في الليالي التالية وحتى أوائل سبتمبر . وكانت في بعض الليالي مصحوبة بظهور حمامات مضيئة . وجاءت جموع غفيرة مسيحيين وغير مسيحيين تأتي لمشاهدة هذه الظهورات وتظل ترقب قباب الكنيسة طوال الليل . وصاحب ذلك حدوث معجزات متنوعة . وسجل هذا كله في تقارير صحفية وكتب كثيرة . وقد أمر البابا كيرلس السادس بالاحتفال بهذا العيد سنويا .

#### أعياد القديسين :

رتبت الكنيسة القبطية لكل يوم من أيام السنة تذكارا لقديس أو شهيد أو نبي من أنبياء العهد القديم وكما سبق القول - كتاب السنكسار ، وهي كلمة ذات أصل يوناني تعنى الجامع للأخبار .

وقد صنف بانوب عيده محتويات السنكسار في عدة مجموعات تضم كل منها عددا من القديسين - على النحو الآتى :

- ١ - يوم رأس السنة القبطية (تقويم الشهداء) أول ثوت - ١١ سبتمبر .
- ٢ - أعياد السيد المسيح ، وقد سبق ذكرها .
- ٣ - أعياد السيدة العذراء ، وقد سبق ذكرها .
- ٤ - أعياد الملائكة .
- ٥ - أعياد أنبياء العهد القديم .
- ٦ - أعياد تلاميذ السيد المسيح ورسله .
- ٧ - أعياد الشهداء .
- ٨ - أعياد بطاركة الكنيسة وأساقفتها .
- ٩ - أعياد الرهبان والعذارى والقديسات .
- ١٠ - يوم ختام السنة .



وقد حدثت الكنيسة يوما معينا لكل من هذه الأعياد وتلى سيرة المحتفل به من السكار أثناء خدمة القداس ، وترنم الألحان التي تتضمن الإشادة بسيرته وجهاده وبالأعمال التي أنجزها . وذلك كي تكون قدوة لأفراد الشعب ومثلا ومنة معاصرة دوما . كما أن الكنيسة حرصت في اختيار فصول الكتاب المقدس التي تلى في القداس - حرصت على أن تكون هذه الفصول متناسقة مع العيد الذي تحتفل به ، ومعمرة عن الشخصية التي يحيى تذكراها في هذا اليوم .

على أن الاحتفال ببعض الأعياد يأخذ طابعا شعبيا جماهيريا ، خاصة في الأماكن التي جرت فيها أحداث حياة المحتفل به .

وفي هذا المكان غالبا ما تكون ثمة كنيسة قديمة أقيمت تخليدا لذكرى أحداث حياة ذلك القديس أو موقع استشهاد ، أو مكان إقامة الكنيسة القديمة التي تحمل اسمه .

وفي التاريخ المحدد للاحتفال بهذا القديس ، يحضر الأفراد تباعا لزيارة هذا الموقع التذكاري والتبرك به ، كما أن الكثيرين قد يقيمون في المكان طوال أيام الاحتفال - إما في أماكن معدة لذلك ، أو في الخيام إذا كانت توجد منطقة خلوة حول الكنيسة .

وتستمر مدة هذه الاحتفالات في أغلب الأحيان سبعة أيام . كما هو الشأن بالنسبة للست دميانة أو مارجرجس . ولكن بعضا آخر يستمر ثلاثة أيام . وهناك أعياد يبدأ الاحتفال بها في المساء وتستمر حتى صباح يوم العيد وحسب .

ويشهد اليوم الأخير من مدة « المولد » احتفالا خاصا ، وتعتبر الليلة السابقة على يوم العيد « الليلة الكبيرة » وكثير من الحاضرين يظلون ساهرين طيلة الليل حتى الصباح .

وفي كل يوم من أيام هذه الفترة يقام قداس في الكنيسة - أو أكثر . وتجرى مسيرات احتفالية داخل الكنيسة أو خارجها ، تحمل فيها أيقونة القديس المحتفى به .

وثمة مظاهر عدة غالبا ماتصحب زيارة المحتفلين في « المولد » :

- ١ - يقف هؤلاء الزوار أمام أيقونة القديس وينشئون « التمجيد » المخصص له ، الذي يتحدث عن صفاته وجهاده وشجاعته .
- ٢ - كثير من الزوار يكونون قد ألمت بهم ضائقة أو مرض فيتوسلون إلى الله بشفاعته هذا القديس كي يخفف عنهم ما أصابهم . وغالبا مايصحب ذلك نذر يتعهدون بالوفاء به في كنيسة القديس أثناء الاحتفال بعيد . قد يكون النذر نقودا يتبرعون بها للفقراء أو الكنيسة ، أو ذبائح يوزعون لحومها على المحتاجين .
- ٣ - ويعتقد الكثيرون في قدرة هؤلاء القديسين على التوصل لشفاء

الأمراض المستعصية ، أو إخراج الأرواح الشريرة من نفوس المصابين ومن أجسادهم . ويكثر هؤلاء على الخصوص احتفالات مارجرجس بعيت دميس .

٤ - وتصحب الإقامة بمنطقة « المولد » أنشطة وأماكن للترفيه . فـ الخيام تقام القهاوى والمطاعم والمحال لشراء ما يحتاجه الزوار من طعام متنوع وعلى الخصوص تلك المحال التي تبيع التذكارات التي يشتريها الزوار كبارا وصغارا ويحتفظون بها تيمنا بهذه الزيارة . وتظهر في هذا المجال المحلات التي تعرض « أهرامات » الحمص وكميات الحلوة ، التي يعتبر شراؤها والتهاى بها بعد العودة من مراسم الزيارة . حتى إن الأمثال الشعبية ربطت بين العودة بالحمص والنجاح في العمل . فيقال لمن لا يحقق من عمل ما فائدة إنه « طلع من المولد بلا حمص » أو أنه جأى من المولد ليد ورا وليد قدام .

ومن الواضح أن هذا المظهر عام على جميع « الموالد » المصرية ، قطبة كانت أو إسلامية .

**ونورد هنا بعض أمثلة للاحتفالات بأعياد بعض القديسين :**

القديس مينا أو مارمينا (ماركلمة سرياني تعنى السيد) بمريوط . . كان جنديا في الجيش الروماني في القرن الثالث الميلادي . وفي تقيوس التي هي الآن قرية إثنى بقرب كفر الزيات بمحافظة كفر الشيخ وترك الجندية ليصير راهبا ثم استشهد في عصر دقلديانوس . ودفن في مريوط . ويجوار قبره كان يوجد نبع كان ماءؤه يشفى الأمراض . وكان الحجاج يأتون إليه من كل مكان ، ويأخذون من ماء النبع في الأواني الفخارية التي عليها رسم مارمينا ويعودون إلى بلادهم . وقد وجدت آثار هذه الأواني في أقصى بلاد الإمبراطورية الرومانية . ثم بنيت كاتدرائية عظيمة على قبر القديس كرسها البابا أنا سيوس في القرن الرابع ، يوم ١٥ بؤونة (٢٢ يونيو) طبقا لما ورد في السكار . ومع ازدياد الزائرين ، أقيمت كنيسة كبيرة بشرق الأولى . وصار مزار مارمينا من أشهر أماكن الحج المسيحي على مدى قرون عديدة . وكانت زيارته توضع في مسار حجاج القدس ، يأتون إليه بعد زيارتها . وقد توقفت هذه الزيارات جزئيا في القرنين التاسع والعاشر ولكنها استؤنفت في القرن الثاني عشر .

ومع بداية القرن العشرين ، أجريت في الموقع حفائر لاكتشاف آثاره القديمة ، وتأسست في الإسكندرية جمعية باسم مارمينا ، واستؤنفت الزيارات خاصة في يومى ١٥ بؤونة و ١٥ هاتور (٢٤ نوفمبر) وهو تاريخ استشهاد .

وفي السنوات الأخيرة بدأ البابا كيرلس السادس بناء دير في المكان ، ووضع أساسه يوم ٢٧ نوفمبر ١٩٥٩ . وقد دفن هذا البابا في



الكنيسة الجديدة التي أنشئت هناك .

وقد صار هذا الدير بكنائسه العديدة مزارا للجموع التي تغد إليه في أغلب أيام السنة .

**القديسة دميانة أو الست جميانة - بلفاس :**

وتقع الكنيسة المسماة باسمها في دير « البرارى » في مكان كان يسمى « وادى السبان » ويقع شمال بلدة بلفاس التابعة لمحافظة الدقهلية .

ولقد استشهدت هذه القديسة أيضا في القرن الثالث مع أبيها مرقس الذي كان حاكم الإقليم وكذا مع أربعين فتاة كن صديقات لها . وقد أقيمت كنيسة ضمت أجسادهن في القرن الرابع يحتفل بتذكار تكريسها يوم ١٢\* بنس ( ٢٠ مايو ) .

وخلال الأسبوع السابق على هذا اليوم تملأ المنطقة بالخيام البيضاء التي يقيم فيها الزائرون ، كما تأتي في كل يوم أفواج كبيرة لزيارة المكان . ويروى الكثيرون أنهم يرون حمامة بيضاء تخرج من الكنيسة التي تضم أجساد القديسات .

**مارجرجس بميت دمسييس :**

طبقا لما ورد في السنكار ، ولد هذا القديس سنة ٢٨٠ م وكان ضابطا في الجيش الرومانى . واستشهد عام ٣٠٣ م في عهد دقلديانوس ويقع عيد استشهاده يوم ٢٣ برمودة ( ١ مايو ) . ويحتفل بتذكار هذا الشهيد ببلدة ميت دمسييس التي تقع على بعد عشرة كيلو مترات شمال ميت غمر على فرع دمياط . وفي هذا المكان كان يقوم دير على اسم السيدة العذراء - ولذلك قصة . فقد حدث يوما أن توقف قارب آت من القدس في ذلك المكان ، ولما حاولوا أن يجعلوه يبحر عجزوا . وتقول القصة إن مارجرجس ظهر في حلم لرئيس الدير وأعلن له أن الزوار يحملون جزءا من جسده في صندوق ، وطلب إليه أن يأخذه منهم ويقيم كنيسة يضع فيها هذا الجزء من جسده الذي تحمل العذاب حتى الاستشهاد . وفي عام ٣٢٠ م أقيمت الكنيسة . ثم بنيت كنيسة جديدة عام ١٨٨٠ م وتواصلت التجديدات في كنائس المكان حتى اليوم . ويروى الزوار أنهم يرون وسط حلقات البخور المتصاعد إلى قبة الكنيسة في المساء - يرون مارجرجس في صورته التقليدية فارسا على صهوة جواد أشهب ( بيرجس ) في أنحاء الكنيسة .

ويشتهر « مولد » مارجرجس لدى القبط والمسلمين بما يحدث فيه من شفاء للأمراض المستعصية وطرد الأرواح الشريرة التي تلبس بعض الأشخاص . وهم يستلقون في ثياب بيضاء في صحن الكنيسة وتجري عليهم الصلوات .

**الخمسة الأبناء وامهم الست رفقة في سنباط :**

ويقوم زوار احتفالات مارجرجس في ميت دمسييس ويعبرون النيل إلى الشاطئ الغربى حيث تقع قرية سنباط وذلك لزيارة الست رفقة وأبنائها الخمسة .

هؤلاء كانوا من سكان قوص في أقصى الصعيد ، وكان الأكبر فيهم - أغاثوس ، كما يقول السنكار مقدم بلدة ومحبوبا من الكل . وأثناء اضطهاد المسيحيين أعلنوا إيمانهم المسيحى بعد أن وزعوا أموالهم على المساكين فتعرضوا لعذاب شديد . ورحلهم الوالى إلى الإسكندرية لئلا يتميلوا الناس إلى إيمانهم ، لأنهم كانوا محبوبين من كل أحد وآمن بيهم كثيرون وضحوا بحياتهم .

وفي الإسكندرية تواصل تعذيبهم إلى أن استشهدوا واحدا بعد الآخر وأمامهم تشجعهم إلى أن لحقت بهم - ثم نقلت أجسادهم إلى سنباط وأقيمت حولها كنيسة يقصدها الزوار . ويقع عيد استشادهم يوم ٧ توت ( ١٧ سبتمبر ) .





تتقدم ادارة الموسوعة بالشكر والعرفان  
للجمعية الجغرافية المصرية ومركز الفنون الشعبية  
بالقاهرة ومتحف الأقصر للآثار المصرية وكل من  
ساهم فى تسهيل مهمتنا الاعلامية فى اصدار هذا  
الكتاب الذى يساهم بدوره فى نشر الوعى والانتماء  
لبلدنا الحبيب .



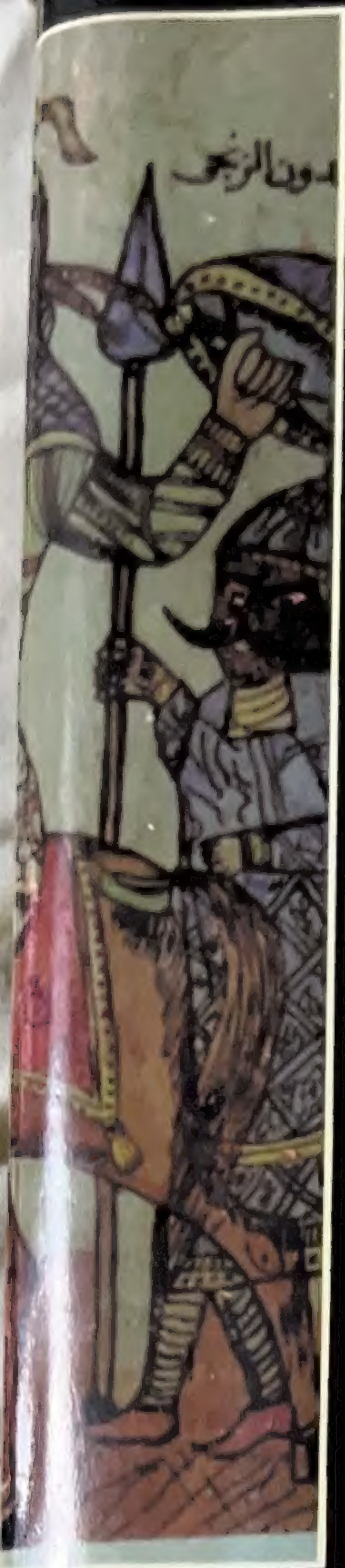
رقم الايداع ٩٤/٧٠٥٦

I.S.B.N

977- 234- 045- 3

طبع بمطابع شركة دار الاسكندرية للطباعة  
والنشر





الهيئة العامة للاستعلامات

